زمن فلسطيني وشاعر فلسطيني

نضال الثلاثينات
وشعر مطلق عبد الخالق

■ وليد ابو بكر

يسجل تاريخ القضية الفلسطينية ان اول حركة اجتماع ضد نفوذ الحركة الصهيونية في البلاد العثمانية قد بدأت عام ١٩١٠ في مدينة الناصرة ، التي احتجت احتجاجاً جماعياً .(١)

في العام نفسه ، ولد في المدينة نفسها ، الشاعر مطلق عبدالخالق(٢) وفي المدينة التي عرفت باصرارها على النضال حتى اليوم ، تلقى دراسته الابتدائية . اما دراسته الثانوية فقد اتمها في كلية روضة المعارف بالقدس ثم انتقل الى حيفا ليعمل .

وكان الزمن الفلسطيني في سنوات تفتحه ، زمنا مليئا بالاحداث التي انتهت جميعا نهايات مأساوية . وكان زمن الشعر الفلسطيني في اوج تألقه . واذا بحثنا عن الاسماء اللامعة من شعراء فلسطين (....) وجدنا على رأس القائمة ثلاثة اسماء هم : ابراهيم طوقان وعبدالرحيم محمود وابو سلمى(٣)

فأين موقع مطلق عبدالخالق في هذا الجيل - وهو منه - ولماذا لم تهتم به مصادر دراسة الشعر الفلسطيني في تلك الفترة ، كما اهتمت بالثلاثة المشهورين .

مثل هذا السؤال لابد وان يطوف بالذهن لدى قراءة ديوان (الرحيل) الاثر الوحيد الباقي من شعر مطلق عبدالخالق ، الذي جمعه اخوه صبحي عبدالخالق وقدم له ونشره عام ١٩٣٨ ثم نشر الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين طبعة ثانية له عام ١٩٨٢ ، في سلسلة احياء التراث الثقافي الفلسطيني(٥)

ويمكن القول ان ظروفا حياتية واجتماعية قد ساهمت في شهرة الشعراء الثلاثة ، فأبو سلمى وابراهيم طوقان ساعدتهما ظروفهما على استكمال الدراسة في الخارج ، ووجد طوقان بعده عائلة ، وشاعرة شقيقة تقدمه للناس ، وطال العمر بعبد الكريم الكرمي ، حتى صار رمزا لصمود فلسطين ، واستشهد عبدالرحيم محمود في معركة الشجرة عام ١٩٤٨ فسجل لنفسه تاريخا نضاليا في واحدة من اهم معارك النكبة ، وانعكس هذا النضال على الاهتمام بشعره ، حتى وان جاء هذا الاهتمام متأخرا(٦) اما مطلق عبدالخالق فلم يحظ بمثل هذه الظروف ، فظل شعره حبيس الديوان الذي كاد ان يكون ضائعا ، حتى امتدت ، اليه يد اتحاد الكتاب ، كما ان بقية شعره وكتاباته لم تظهر ابدا .. رغم انه طبع في حياته كتاب (ضجعة الموت)(٧) .

ومع ذلك ، فان ديوان (الرحيل) يشير الى شاعر من الذين يعبرون عن الوجدان الفلسطيني نضالا ، وتسجيلا للمواقف الثورية ، وباسلوب شعري مناسب للمنابر(٨) ولا يختلف كثيرا عن اسلوب ذلك الزمن فما هو ذلك الزمن الفلسطيني الذي عاشه الشعراء ، وسجلوه ؟ اذا عرفنا ان الحياة العملية لمطلق عبدالخالق بدأت في العشرين من عمره(٩) وانه توفي في السابعة والعشرين ، فان سنوات المشاركة العملية في النضال الوطني - شعراً وممارسة قد امتدت لديه بين عامي (١٩٣٠ - ١٩٣٧) وان كان الوعي - بدهيا - قد سبقها .

فماذا كانت تلك الاعوام في الزمن الفلسطيني ؟

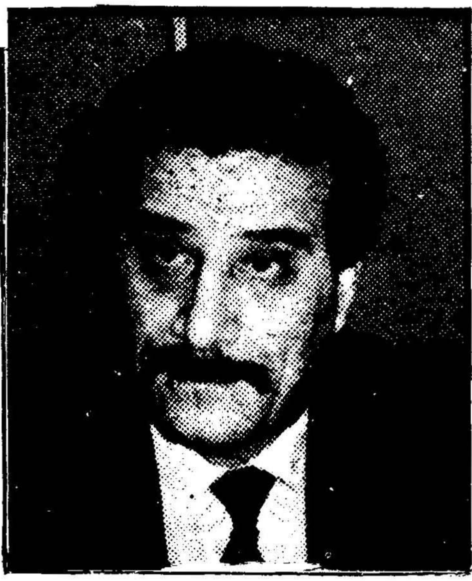
لقد دخل الانتداب البريطاني فلسطين عام ١٩١٧ ، وادخل معه كل مصائب الاستعمار ، وعلى راسها اصرار على تنفيذ وعد بلفور باقامة وطن قومي لليهود في فلسطين ، وتزامن ذلك مع ثورة اشتراكية كبرى في روسيا ، كشفت كل الاتفاقات الاستعمارية السرية امام العرب (وثائق الحلفاء السرية) واقنع البريطانيون اصدقاءهم العرب بانها غير

صحيحة [10] فاستمروا في الثقة ، واستمرت حكومة الانتداب في تسهيل الهجرة اليهودية ، وتقديم الاراضي الاميرية للمهاجرين والشركات واغراء كبار الملاك - خاصة من غير الفلسطينيين - ببيع اقطاعياتهم مما شرد الكثيرين من الفلاحين ، الذين تحولوا الى عاطلين في المدن ، حتى احست البلاد بالخطر المحيق ، بعد قيام عدة من اللجان البريطانية بدراسة القضية على ارض الواقع ، وبعد محاولات لوضع دستور لحكم البلاد .. مما اوصل الى الاضراب ، والى عقد المؤتمرات الفلسطينية المتعددة ، التي كرست معظم جهودها لمحاربة الهجرة والاستيطان دون ان تلتفت الى الاستعمار اساس البلاء .

وقد كانت السنوات التالية (١٩٢٩ - ١٩٣٦) من اهم السنوات في تاريخ النضال الوطني الفلسطيني ، فقد شهدت البلاد خلالها عدة محاولات للتحرر ، بدأت بهبّة البراق (١٩٢٩) التي انتهت باعدام ثلاثة مناضلين صوّر ابراهيم طوقان بطولاتهم في قصيدته الشهيرة (الثلاثاء الحمراء) وانتهت بفشل ثورة ١٩٣٦ نتيجة الوساطة العربية التي ادانها ابو سلمى في داليته الشهيرة (أنشر على لهب القصيد - شكوى العبيد الى العبيد) وقد عايش مطلق عبدالخالق هبة البراق ، وانتفاضة ١٩٣٣ وحركة عز الدين القسام (١٩٣٥) وجزءاً من ثورة فلسطين الكبرى (١٩٣٦ - ١٩٣٩) كما عايشها الشعراء الاخرون ، ولكن شعره يشير الى انه كان يعايشها من موقع اخر ، يرتبط بطبيعة النضال ، والعلاقات الطبقية في المجتمع الفلسطيني .. اضافة الى طبيعة الشاعر ، وتكوينه الخاص .

كانت هبة البراق دينية في دافعها المباشر لكن شاركت فيها مختلف الطبقات ، بسبب الظروف الوطنية والاقتصادية التي وقفت وراءها ، ومنها مزاحمة اليهود المهاجرين لعرب فلسطين بتشجيع ودعم من حكومة الانتداب ومنها زيادة الضغوط على الفقراء ومحاولة تملق الاغنياء ضريبيا ، ومنها مجموعة الكوارث التي حلت بفلسطين ، فزادت الحالة الاقتصادية سوءاً ، مثل الوباء والزلزال والجراد (١٩٢٧) والهبّة جاءت عفوية كردة فعل على الاستفزاز الصهيوني حول المسجد الاقصى ، ولذلك غاب عنها التنظيم الثوري [11] مما عجل باجهاضها .

ولكن دروسها كانت هامة ، فقد اعادت بعض الاحزاب تقييم مواقفها ، كما صدم الزعماء التقليديون - وهم زعماء عائليون - بعدم استجابة حكومة الانتداب لالتماساتهم الكثيرة بوقف الاعدامات .. فتشكل اتجاه للصدام مع



وليد ابو بكر

حكومة الانتداب مباشرة .. لا مع المهاجرين اليهود وحسب ، وتبنت هذا الاتجاه بعض الاحزاب ، وان اختارت العمل السياسي سبيلا لاقناع الدولة الصديقة او تحييدها .

لكن ظروف الهجرة ازدادت خطراً في الثلاثينات ، خاصة بعد تسلم النازية لحكم المانيا .. وتدفق اليهود على فلسطين ، ومصادرة المزيد من الاراضي يضاف الى ذلك ازدياد نسبة الوعي ، ومساهمة المثقفين فيه - ومنهم الشعراء - وظهور التباين الواضح بين ما تريده الجماهير الثورية وما تسعى اليه القيادة التي تخلفت عن هذه الجماهير ، حفاظا على مصالحها المرتبطة اصلا بالانتداب ونتيجة لهذه الظروف بدأت انتفاضة ١٩٣٣ ، على شكل مظاهرات واضرابات شاركت فيها المرأة الفلسطينية لاول مرة ، ولكن الانتفاضة انتهت ايضا مجهضة .. بسبب الزعماء التقليديين وان كانت قد سجلت تطوراً في الصدام مع حكومة الانتداب .

لكن اهم الحركات الثورية التي شهدتها الساحة الفلسطينية في تلك الفترة ، كانت حركة القسام . لا بسبب قوتها ، وانما بسبب طبيعتها التنظيمية . فقد اعد لها القسام لسنوات . بالتنظيم السري للكوادر ، والتخطيط العلمي في العمل الثوري وتعبئة الجماهير من اجل وضوح الخط الفكري ، وقد اختار القسام المدينة للتنظيم ، واختار الريف للعمل العسكري . وبالرغم من انه حاول اقناع الزعماء التقليديين باسلوبه ، خاصة الحاج امين الحسيني رئيس الزعماء التقليديين باسلوبه خاصة الحاج امين الحسيني ، رئيس الحزب العربي الفلسطيني ، واكثر

الرموز الوطنية شعبية الا ان الزعماء خذلوه وانتهت حركته في معركة واحدة غير متكافئة في احراش "يعبد".. وخذل الزعماء جنازته ، وخذله الشعراء ايضا فلم يرد له ذكر في قصائد الذين اشتهروا ، بشكل مباشر .. الا عند مطلق عبدالخالق .

فهل يشكل هذا دلالة ما ؟

قبل البحث عن هذه الدلالة لابد من الاشارة الى ان اسم القسام قد ورد في آخر بيت من قصيدة متاخرة لعبد الرحيم محمود هي (عيد الجامعة العربية) يقول فيه :

هذي طريقك للحياة فلا تحد
قد سارها من قبلك القسام[١٢]

كما ان ابا سلمى قد أشار في مجموعته الكاملة الى انه فقد عند سقوط عكا - ١٦ مايو ١٩٤٨ رواية شعرية عن ثورة القسام وثورة سنة ١٩٣٦ ، ومعها مقدمة بقلم الاستاذ ابراهيم عبدالقادر المازني [١٣] ومن الواضح ايضا ان هذه الرواية قد كتبت بعد انتهاء الثورة (عام ١٩٣٩) بفترة لانها تتحدث عنها ، مما يعني ان فترة طويلة قد مرت قبل ان يكتب عنها شاعر فلسطيني باستثناء ما كتبه مطلق عبدالخالق وهو لا يزيد على بيتين في رثاء القسام :

ياشهيد الدين والوطن
وعظيماً ثار لم يهن
انت حي في ضمائرنا
انت لا تفنى مع الزمن

وليس تفسير ذلك صعبا .. فقد كانت مقاومة حكومة الانتداب لحركة القسام قاسية ، بسبب فهمها لطبيعة الحركة ، التي ولدت الثورة الكبرى بعد ذلك .. وقد كان الشاعر بحاجة الى انتماء خاص ، بعيد عن الزعامات العائلية ، حتى يستطيع ان يقول كلمته دون خوف وكان مطلق عبدالخالق اكثر اقترابا من الناس - في تلك الفترة من الشعراء الاخرين .. وكان ايضا اقرب الى العمال العرب . الذين استطاعوا تنظيم صفوفهم ، خاصة في حيفا ، حيث كان الشاعر يعيش[١٥]

ولعل الاشارة الى مصرعه تعطي بعض الدلالة على هذا الانتماء ففي التاسع من تشرين الثاني (اكتوبر) ١٩٣٧ قصد منزل المحامي وديع البستاني في حيفا سعيا وراء الافراج عن عشرات المعتقلين العرب في مخيم المزرعة بعكا . وعندما كان السائق يجتاز سكة الحديد ، اصطدم بالقطار ، فتهشمت سيارته .. وتوفي الشاعر[١٦]

وتجيء الدلالة من شعره ايضا ، فلعله الشاعر الفلسطيني الوحيد الذي اهتم بالحركة العمالية .. اهتماما واعيا صوّر واقعها :

شارد اللبّ والفِكَرْ	خاشع القلب والبصر
في حناياه لا شعلة	تتلظى ولا تقرّ
في مآقيه دمعة	كالشآبيب تنهمر
في ثنيات صدره	زفرة الهمّ والكدر
في تضاعيف نفسه	تنطوي عبرة العبر
هو للبؤس صورة	من شجون الأسى صور

وتميل القصيدة بعد ذلك الى تصوير التفاوت الطبقي ... ظاهراً ، واتجاهات انسانية وتساؤلات تشكل اساس الوعي :

ذاهل لا تضمّه	حفلات ولا سمر
تلمس النفس بؤسه	حين ياسى وينفطر
هذه الدور والقصور	لمن ولمْ لا تخر
لمَ مالي نظيرها	لمَ اسعى فاندحر
والذي في ربوعها	ماجن كاذب اشر
فارغ القلب غارق	في الملذات والسَرَر
وانا طعمة الطوى	اتلظى على الكِسَرْ

ثم تصل الى الوعي الواضح للصراع الطبقي ، حين تشير الى أن العامل قد يتحرك :

إنه من مشاعرٍ	إنه ليس من حجر[١٧]

وهذا الوعي يكاد يكون غريبا على شعراء تلك الفترة ، المنتمين - في الغالب - الى العائلات البورجوازية . ولكنه ليس غريبا على مطلق عبدالخالق ، ابن الناصرة ، الذي تعلم في كلية روضة المعارف ، حين كانت مركز اجتماعات الحركة الوطنية [١٨] وكان طلابها في العادة اول من يقومون بالانتفاضات كما ان وجوده صحفيا في حيفا ، اهم مراكز النشاط العمالي والاحزاب الوطنية قد اتاح له الفرصة للاحتكاك بالعمال ، وتفهم قضاياهم والدفاع عنها .. الى الحد الذي جعله يؤلف (نشيد العمال)[١٩] الذي يذكر بالنشيد الاممي :

بؤساء الدهر ياقوم العبيد	ياضحايا الجوع والموت الزؤام
استعدوا حاربوا الخصم العنيد	واشعلوا في القلب نار الانتقام
واهدموا في عصرنا كل قديم	وارفعوا عن ظهركم نير العذاب
فتقيموا في غد «كونا» عظيم	كان بالامس صريع الاضطراب
عند هذا ينتهي دور النضال	ويسود السلم آفاق الوجود
ويعم العالم «أنترناسيونال»	يطلق «الانسان» من هذي القيود
نحن عمال الحياة البائسين	متعبي الاجسام احراراً اباة

والالى يحيون دوما عاطلين — لهم «لا شيء» في هذي الحياة
فاذا ما لعلعت (حرب) الدمار — فوق هامات العداة الفاتحين
واكتست هذي الربى بالاحمرار — تشرق الشمس علينا اجمعين

فاذا اضفنا الى ذلك ما وصفه به اخوه صبحي عبدالخالق الذي كان احد السجناء الذين مات في سبيلهم، من انه «وقف حياته على خدمة الانسانية المعذبة والعمل على رفع المستوى البشري بما يليق به من سمو ورفعة»[٢٠] استطعنا حتى من التعبير - ان نحسم قضية انتماء الشاعر الى هذه الانسانية المعذبة فكراً وممارسة وهذا الانتماء يقدم لنا مفاتيح كثيرة لفهم اتجاهات شعره اضافة الى بعض الملامح الشخصية.

فالشاعر الذي انتمى الى البسطاء المسحوقين، انتماء حقيقيا، كان يصاب بالاحباط، كلما اجهضت حركة وطنية. وقد ظهر هذا واضحا في جنوحه الى التشاؤم لدرجة ايثار الموت[٢١]

أوثر الموت اثرة لا تجارى — وارى في الحياة داء وبيلا
اطلب الموت وهو ينفر مني — يـالـتـعـس هـل أطـلـب المستحيلا[٢٢]

فاذا اضفنا الى ذلك احباطاته الشخصية، عدم استكمال تعليمه رغم نيله شهادته الثانوية بتفوق[٢٣] يدل على ذكاء خارق ودلائل نبوغ[٢٤] وقراءاته المتعددة لدرجة انه سمي «دودة كتب»[٢٥] وتنوع هذه القراءات، خاصة في الكتب الفلسفية المترجمة، ولكن دون ترتيب منهجي، ثم اتلمرض الذي تشير اليه كتاباته.. اذا استجمعنا ذلك كله، استطعنا ان نصل الى اسباب هذه النزعة التشاؤمية القائمة[٢٦]

واذا كانت حالة الشاعر الاقتصادية لم تسمح له باستكمال تعليمه العالي في الخارج[٢٧] كما سمحت لبعض شعراء جيله، لان فلسطين كانت بلا جامعة عربية ولان الذكاء وحده لم يكن يستطيع ان يدفع صاحبه ابعد من الثانوية، فان ظروف الاحتكاك باللغات الاجنبية والترجمة عنها كانت متاحة.. فقد شجعت حكومة الانتداب الاتصال باللغة الانجليزية، كما ان اتصال فلسطين بالاتراك شجع الترجمة عن التركية واتسع النطاق بوجود المدارس التبشيرية خاصة تلك التي تعلم الروسية والفرنسية..[٢٨]

وقد وجد الشاعر في الكتب المترجمة عن اللغات المختلفة زادا ثقافيا واسعا، خاصة وان صديقه وديع البستاني كانت له مترجمات عديدة عن الانجليزية، وان ترجمات خليل بيدس عن الروسية قد انتشرت ثم جاءت الترجمات الفلسفية الكثيرة، التي اتجه اليها الشاعر بحرارة، اثرت على فكره فسعى الى التأمل في حياته، وفي شعره من خلال اكتشافه ان افاق المعرفة اوسع من طموح الانسان:

الق الدنيا حباب وامانيها سراب
كلما فكرت في الدنيا تولاني اضطراب
ويلتي في النفس اشياء وفي القلب حراب
اكتم السر وفي الكتمان برح وعذاب
واذا ما بحت بالسر تلا البوح احتساب
فكاني بين كتماني وبوحي مستراب
وكاني بين هذا المد والجزر عباب
وكاني في حشا الموج اصطفاق واصطخاب[٢٩]

إنها تاملات وجودية مضطربة يثيرها ذلك التناقض الذي يراه الشاعر في أناس غرتهم الحياة، فنسوا مسؤولياتهم وعاشوها لهواً:

فتية الكاس حسبكم — واذرفوا دمعة الشجن
واندبوا حظ امة — غالها غائل المحن[٣٠]

وبهذا يصبح الوطن هم الشاعر.. ومصدر قلقه، حتى وهو في مرضه.

أرى الموت يدنو من فراشي فانثني — أفكر في ماذا عساه يكون
اموت وفي ارضي عليَّ رسالة — اذا خفيت يوما فسوف تبين
الا ايها الموت الذي انت ساخربضعفي تاخر في الفؤاد شجون[٣١]

ولعل هذا الموقف تجاه الموت يشير الى ان تشاؤم الشاعر لم يكن يأسا، ولكنه القلق على مصير امة تحاول ان تكون وقد جند الشاعر نفسه من اجل ذلك، لكن المرض شله عن المشاركة الفعلية بغير الشعر - كما تشير نهاية قصيدته التي ارسلها الى صاحب الدفاع[٣٢] في منفاه:

انا «ابراهيم» لولا علتي — كنت في «صرفند» ما كنت هنا

فاذا كان الانتماء قد تأكد والطموح والتضحية غير غائبين، فان «العجز» الذي احس به الشاعر، فجر شاعريته في اتجاهات ثلاثة، اشرنا الى اولها في النزعة التشاؤمية الواعية لما يدور، وبقي اتجاهان، طرقهما شعراء جيله بكثافة: الاتجاه الاول يتعلق بحب الوطن، والوطنيين والاتجاه الثاني يتركز على محاربة السلبيات داخل المجتمع الفلسطيني، حتى يكون قادرا على الوصول الى حقه.

وقد سجل مطلق عبدالخالق، في الاتجاه الاول، كما سجل غيره، احداث الزمن الفلسطيني الذي عاشه، باداء مشابه لشعراء جيله، وان تفاوتت القدرة الفنية بين شاعر واخر ولعل تعدد الانفاضات التي شهدتها ساحة النضال الفلسطيني خلال ذلك الزمن، هي التي جعلت (الشهداء) على رأس قائمة اهتمامات الشاعر، ففي ديوانه نسبة كبيرة من القصائد الموجهة الى الشهداء (تحية الشهداء، فلسطين الشهيدة، دمعة على الوطن، الضحايا، ضحايانا، نقالة

الموتى ، دمعة على شهيد الخضر[34] لك في الخلود ، الشيخ القسام ، اضافة الى القصائد الوطنية الاخرى واذا كانت قصائد الشاعر في هذا المجال لا تتفوق على قصائد شعراء جيله ، فانها تصب في التيار الوطني نفسه ، وتكاد روح التشاؤم ان تختفي منها ويبرز الامل الذي يزرعه الاف الشهداء .. الأمل بالمستقبل ، والثقة به :

فلسطين الشهيدة لن تضيعا   ألم تصبغ مرابعها نجيعا
الم يسقط بها قتلى وجرحى   ألم تستقبل الخطب المروعا
وأضحت كلما قلبت طرفا   ترى في كل زاوية صريعا
فلسطين الشهيدة لا تراعي   ولا تأسي ولا تذري الدموعا
فنحن وهم سنبقى في صراع   الى ان ننقذ الحق الصريعا[35]

وحين يستعيد ذكرى (يوم الهوان)[36] يوم دخل الانجليز القدس .. لا يكتفي بتصوير مأساة القدس .. ولكنه يخرج منها الى المستقبل

يامن فتحت القدس مهلا ما انتهت   مازالت في الميدان بعض صعاب
هذي عناصر كرهنا موروثة   لكم نورّثها الى الاعقاب

الدهر دولاب يدور .. وانتم معنا تدورون مع الدولاب وحين يشيع الضحايا .. لا يكتفي بالبكاء :

ضحايانا نشيعكم ونمضي   على اثاركم أسداً غضابا
ونذكر ما أَرقتم من دماء   جرت حمرا فخضبت الشعابا
ونذكركم اذا ما سال جرح   ونار القلب تلتهب التهابا
ونذكركم وعهد الظلم ثاو   يرجّع أنة ساعت مآبا[37]

وحينما تمر به نقالة الموتى ، ويتذكر كم حملت من مناضلي بلاده ، يخلق فيه الحزن روحا تتقمص هم الشهداء :

نقالة الموتى وما نقلت   في الليل همٌ بتُّ احمله

ان مطلق عبدالخالق يحمل هم شعبه ، من مضى منه ، ومن ينتظر وبهذا يتفاعل المناضل مع الشعب حين يصبح الهم واحدا :

من يرى الهَوْن نازلا بالحمى ...   ثم لا يجن[38]

وهذا الهون الذي يراه الشاعر لم يكن في ظلم الاستعمار وحده وانما كان ايضا في تهاون فئات من ابناء الوطن ، غرها التكالب على الزعامة فشكلت الاحزاب الكثيرة ، وهمها التكالب على المال ، ففقدت في سبيله اصالتها .. وتحول بعض منها الى سماسرة تبيع الارض وقد كان مطلق عبدالخالق واعيا لدور المال في تشكيل الطبقات وفي صياغة ممارساتها بعد ذلك .. وكان واعيا ان حكومة الانتداب قد استخدمت المال كوسيلة لتحقيق اغراضها فقد ظهر راس المال الاجنبي [39] في المدن فزاد ثراء الاقطاعيين وزاد فقر العمال كما استخدم في شراء الاراضي من كبار الملاك . لقد استطاع المال ان يصنف بعض انماط الناس : المناضل الذي لا تهمه الاقضية وطنه ، الملاك ، الزعيم ، السمار وهو مع الشخصيات الفريدة في الشعر الفلسطيني[40] واذا كان مطلق عبدالخالق قد تحدث عن كل هذه الشخصيات في شعره الا ان وعيه الذي جعله يركز على المستعمر البريطاني ، قبل ان يبدأ النضال المباشر ضده ، جعله يركز على المال ، وجامعيه باعتباره اساس الوهن في جسم الحركة الوطنية الفلسطينية .

يامال كم نثرت عليك جماجم   وعليك كم يامال طاح رقاب
وعلى جحيمك كم ديار احرقت   في غفلة فاذا الديار خراب
وعليك كم فاضت عليك مدامع   وذوت حشاشات وسال لعاب
وتقلصت همم وساخت ارجل   ووهت زعامات وذاب شباب
ياجامع الاضداد امرك بيِّنٌ   ما أنت الا غرة .. وكذاب
وعليك من برح الحياة غشاوة   وعليك من مرح الوجود حباب
وبك اللئيم سما وبرز خامل   وتنازع القلم الكريم عذاب
وبك البصير غدا وفيه عماية   يامال ، والاعمى يرى ويهاب
وتقابلت في صفحتيك عمائم   وقلانس وتخرقت اثواب
فبدت على ضوء النهار كشاكلا   منفوخة .. وتفتحت ابواب
فاذا اختفى ثوب تجدد غيره   او سد من باب .. تفتح باب
الدين عفَّر فيك صفحة وجهه   فغدا وفيه اسنة وحراب
والخلق اسلم في رحابك روحه   فبدا وفيه معرة وسباب

والذين افسدهم سراب المال لم يسلموا من قسوة الشاعر عليهم لانه كان يجد فيهم تلك اليد التي تحقق ما يخطط له الاعداء :

لهفي على وطن تنازع اهله   عبث الرؤوس وضيعة الاذناب
الضغن والشحناء بعض خطوبه   ومصارع الاخلاق والاداب
وتبلبل الرأي الشتيت وعزة   موؤدة وتناحر الاحزاب
وتواكلٌ في الحادثات وذلة   وفتور اشياخ ونوم شباب
وتزلف : او ما رأيت سراتنا   هاماتهم تمشي على الاعتاب
الشعب في دمه يخوض وخوضهم   ياويحهم في الشاي والاكواب

وهذا الواقع يجعله يتطلع الى واقع افضل ما زال علما ، يجده في تأملاته حين يكون وحيدا في الغاب

هنا لا عابد المال   يرى في شكله المزري
ولا مستعبد المرأة   في السر وفي الجهر
ولا الولهان بالصيت   ولا الهيمان بالذكر[43]

وهو يحارب هذا الواقع بالتهكم الشديد على الذين يساهمون في جموده ، باختيار طريق التزلف لا النضال :

قدمتم قبل ايام مذكرة ... الى الحكومة ياقوم الزعامات
ياليت انا عرفنا ما يطرزها من ... المعاني ومن سامي العبارات
وليتنا ما جهلناها وما جمعت ... من الحلول لابعاد الظلامات
رويدكم لا تلوموا اننا بشر ... من التراب وانتم في السماوات
مذكرات كثار العد قد سبقت هذي ... فراحت شظايا كالقصاصات
ياسادتي قد قضيتم في كتابتها ... شهرا فامهلتم شهرا وساعات
طوبى لكم قد حصدتم بعض ما بذرت ... ايديكم من زوان فارقبوا الاتي[٤٤]

وهو يحرض شعبه على نبذ هذه الزعامات التي تتصف ـ من خلال انتمائها الطبقي ـ بالانانية والفردية[٤٥] ولا تهتم بغير مصلحتها الشخصية دون مصلحة الوطن :

وكيف تضيع ياوطنا عشقنا ... ونحن بنيك نأبى ان تضيعا
يدافع عنك ثوار كرام ... وشعب دأبه الا يطيعا
ولم يعر الزعامة اي هم ... ولم يحفل اصولا او فروعا[٤٦]

ان مطلق عبدالخالق يتميز عن شعراء جيله بأنه استطاع ان يصل الى اساس الداء في طرفي الصراع ، وان يركز عليه ، فهو من ناحية لم يخدع بالوعود الاستعمارية التي صدقها الزعماء التقليديون وحاولوا نشرها ، ونجحوا من خلالها في اجهاض الثورات ، ويكشف كذب هذه الوعود .

ينبيك كاذب وعده عن ختله ... ياللعدو ووعده الكذاب
فتح البلاد وقال انتم اهلها ... ياصفوة الاحلاف والاحباب
آمالنا امالكم وقلوبنا ... قد جن خافقها الى الاعراب
حتى اذا جدّ الزمان وامّلَ ... الاعراب بالاسلاب من سلاب
سخر العدو وفي مرارة سخره ... عبث السراب الخادع الخلاب
الختل يقطر من ثنايا وجهه ... او ما رأيت السم في الاكواب[٤٧]

فاشار بذلك الى ان القضية مرتبطة بالاستعمار الذي يجب ان توجه اليه الحرب لا ان يرجّى منه عدل او تحقيق لاية وعود ..

وفي الطرف الاخر للصراع ـ الشعب الفلسطيني ـ ادرك ادراكاً متقدما ان الطبقة الوحيدة القادرة على هذا الصراع ، دون خوف ، هي الطبقة التي لم يلوثها المال ، لانها وحدها التي تبحث عن مجتمع افضل ، ولا تخشى على اية مكاسب او مصالح جاءتها بمجيء الاستعمار .. لذلك جاء انتماؤه الى الفقراء واضحا ، وحارب الزعامات والمنتفعين والسماسرة . وقد وضح هذا الاتجاه حتى في لغته الشعرية ، التي اشارت الى التناقضات ولقاء الاضداد ، والانتهازية .. كما اشارت الى الموضوعية في التعامل مع الواقع «اننا بشر» .

وهذا الانحياز الى عالم الفقراء طبع فكر مطلق بطابع تقدمي ، برز في شعره عن العمال ، كما برز في احترامه لانسانية المرأة ، فمستعبد المرأة ، يراه الشاعر مثل عابد المال ، والولهان بالصيت ، وغيرهما من الشخصيات التي احتقرها . وحين يجد المرأة سلعة يحس باضافة هم الى همّه وهي تشكو :

بديعة آه ابنت الخفي ... فزدت الهموم وزدت الشجون
بديعة جئت لانسى حياتي ... حياة الشؤون التي تذرفني
فزاد شعوري هنا بالحياة ... فخابت اماني .. وخابت ظنون[٤٨]

ولكن حين يرى المرأة تختار الطريق ولا تضطر اليه يلحقها بقائمة الذين يستحقون الاحتقار :

مرقص عابث يعج عجيجا ... كل ما فيه جلبة وصياح
غاض ماء الحياء فيه واضحى ... كل شيء في جوفه يستباح
ان رقصن فرقصهن وثوب ... او تغنين فالغناء نباح
ان ضحكن يقطرن سما زعاقا ... (م) والابتسامات عندهن سلاح
صادقات الخيال يعرفن ممن ... (م) تستغل الاموال والارباح[٤٩]

انهن لا يختلفن عن الرجال الذين اختاروا طريق اللهو ، وتناسوا جراح بلادهم .. فالندّية واضحة حتى في ذات القصيدة :

ايها المدلجون في حلكة الليل ... نشاوى اللذات اين الرواح
سخر المجد منكم والاماني ... وعلت صفحة السماء جراح
وتوارت كواكب ونجوم ... من حياء وضجت الارواح
حسبكم قومُ نشوةٍ وهياما ... غاب بدر الدجى ولاح الصباح
طالما انتم اسارى هواكم ... ليس يرجّى لذي البلاد نجاح

وقد برزت هذه الندّية في قصائد الغزل .. فالشاعر يرى في المرأة ـ الحبيبة ندا للرجل .. لا جسدا وحسب

هات قلبي واعطني قلبا فقلبانا سواء
نحن من نور خلقنا وبنا ضاء الفضاء
ياحبيبي نحن في اللهفة شدو وغناء
ياحبيبي هات قبلني يقبلني الضياء
وافنَ فيَّ انا فانٍ فيك والحب فناء[٥٠]

وهذا اتجاه غريب على كثير من الاوصاف المادية التي جاءت في شعر تلك الفترة ، وخاصة لدى ابراهيم طوقان ، واذا كانت نظرة الرجل الى المرأة ، هي مقياس تقدمه في اي مجتمع فان مطلق عبدالخالق لا يتردد في القول «ايام كنا في الهوى سيان»[٥١] ولا يتردد في ان يعلن موقع الحبيبة من نفسه وهو يخاطب طيفها :

يافيض الهامي وهجسة خاطري
وعروس اشعاري وسحر فتوني

انا في هواك اذوب كل هنيهة ... صبًا ونار محبتي تصليني
طيف الحبيب انا خيال طائف ... في عـالم متلونٍ مجنـون
ترنو الى وجهي وثغرك باسم ... وتمســه في رقـة وحنـين
احييت آمالي وغرد خاطري ... وتساقطت فرجا عليك شؤوني
طيف الحبيب يلومني فيك الورى ... ولو انهم عرفوك ما لاموني(٥٢)

هكذا جاء تميز مضامين الشاعر عن شعراء الثورة القسامية ـ كما اسماهم رجاء النقاش ـ بحيث ركز على المحركات الاساسية التامل الفلسفي الصوفي كأساس وجودي والمال كأساس للتفاوت الطبقي وما يولده من صراع وحكومة الانتداب ، كنقيض للحركة الوطنية .. فهل استطاع هذا الشاعر ان يتميز بادواته الفنية ايضا ؟

في الواقع ان الاجابة لن تكون في صالح الشاعر .. لان ادواته الفنية لم تبلغ مستوى مضامينه واذا كان شعره كله ، غنائيا وكلاسيكيا ، مع بعض محاولات التجديد داخل هذا الاطار ، الا ان كثيرا من هذا الشعر تلحق به عيوب ، في اختيار التعبيرات المناسبة ، وحتى في اللغة والاوزان .. فقد تفاجئنا مثلا الفاظ مقحمة يكون الشاعر قد اضطر اليها وقد نجد بعض الاخطاء اللغوية ، وبعض اخطاء الوزن .. كما نجد كثيرا من الزحافات التي تسيء الى الموسيقى الشعرية . واذا كان كثير من شعره قد اعتمد العفوية في التعبير ، فان هذه العفوية قد اساءت الى هذا الشعر في بعض الاحيان . من ناحية المباشرة مرة ، ومن ناحية الاقتراب من النثر مرة اخرى .

لكن بعض قصائد الشاعر تتميز بحساسية شعرية عالية ، وكثيرا ما نجد ابياتا في القصائد ، تنم عن هذه الحساسية مما يؤكد موهبة الشاعر ، ويوحي من ناحية اخرى ، بعدم عنايته بمراجعة شعره ، حتى يعيد تصفيته بالوعي الذي لابد وان يتدخل بعد الدفقة الاولى .

ومع ذلك فان المقارنة تكون ظالمة اذا تركزت على من اشتهروا لان الحياة قد امتدت بهم ، فاستطاعوا ان يطوروا ادواتهم الشعرية وربما كانت زيادة الوعي الثقافي ، وزيادة الاحتكاك ، واضطراد الترجمة الادبية ، من العوامل التي ساهمت في تطوير هذه الادوات من ناحية ، واقناع هؤلاء الشعراء باعادة النظر في قصائدهم كما هو معروف عن ابراهيم طوقان مثلا ـ قبل نشرها ولو تابعنا ما نشر من شعر في الفترة ذاتها لاكتشفنا ان شعر مطلق عبدالخالق متميز فنيا عن الكثير منه ، خاصة ما نشره ابراهيم الدباغ (١٨٨٠ ـ ١٩٤٦) او اسكندر الخوري البيتجالي (١٨٨٠ ـ ١٩٧٣) او محي الدين الحاج عيسى الصفدي (١٩٠٠ ـ ١٩٧٤) او محمد العدناني (١٩٠٣ ـ ٠٠٠) او مصباح العابودي (١٩٠٨ ـ ١٩٧٥) او برهان الدين العبوشي (١٩١١ ـ ٠٠٠) وحتى شعر عبدالكريم الكرمي ـ ابو سلمى (١٩١٠ ـ ١٩٨٠) الذي يمكن تحديد زمنه بتلك الفترة ، لم يكن يحمل ملامح شعره التالي فنيا ، وان تميز وضوحه ولعل قصيدته في رثاء مطلق عبدالخالق ، تستطيع ان توحي بهذا (وهي قصيدة لم ينشرها في دواوينه مما يؤكد الاختيار)

يادمعة الشعر على مطلق ... على الشباب الناضر المشرق
عمر كعمر الزهر ياليته ... مر على الروض ولم يعبق
حتى بكى البلبل في عشه ... بكى مع الريحان والزنبق
امسك قلبي كلما يغتدى ... اخ وراء الافق كالشفق
لا امل يرجى ولا عودة ... الا الرؤى في الافق الازرق
مطلق ما المرء سوى تائه ... يجول في اليم على زورق
الموج من جانبه غاضب ... والريح ان تلعب به يغرق
انت تحررت ولكننا ... في القيد يامطلق لم نطلق
الوطن الغالي على تربه ... دم يرويه ولم نعتق
والدم والنار سبيلا هدى ... منارتا عز لمن يرتقي
اما حياة مثلما نشتهي ... او في ربى الخلد غدا نلتقي(٥٣)

■ اشارات

(١) ناجي علوش ، المقاومة العربية في فلسطين ، مركز الابحاث ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ١٩٦٧ ص ٣٤ .

(٢) د . كامل السوافيري ، الادب العربي المعاصر في فلسطين (١٨٦٠ ـ ١٩٦٠) دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ ص ١٤٧ . وقد ذكر د . عبدالرحمن ياغي في كتابه (حياة الادب الفلسطيني الحديث ، المكتب التجاري بيروت ١٩٦٨) انه ولد عام ١٩٠٩ ، بينما اتفقت بقية المصادر مع السوافيري .

(٣) رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الارض المحتلة ، كتاب الهلال ، العدد ٢٢٠ عام ١٩٦٩ ص ٧٥ .

(٤) ذكر السوافيري (مصدر سابق) ص ١٤ انه نشر عام ١٩٣٦ من قبل دار الاحد ببيروت ، كما ذكر البدوي الملثم (الاديب ، يونيو ١٩٦٧ ، ص ٢٥) انه كتاب شعري .

(٥) حمل الرقم (١٢) في السلسة .

(٦) ديوان عبدالرحيم محمود ، ط٢ تقديم كامل السوافيري ، اتحاد الكتاب . والصحفيين الفلسطينيين ودار العودة بيروت ١٩٨٠ .

(٧) مقدمة ديوان (الرحيل ط ، ٢ الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ١٩٨٢ ص ٧ ، ط١ حيفا ١٩٣٨ البدوي الملثم مصدر سابق ص ٢٥ . وقد حصل الكاتب على نسخة مصورة من الديوان مؤخرا سيعمل على دراستهما ونشرها .

(٨) رجاء النقاش ، مصدر سابق ، ص ٧٢ ـ ٧٣ .

(٩) الرحيل ، مصدر سابق ، ص ٦ .

(١٠) ناجي علوش مصدر سابق ، ص ٣٦ .

(١١) عبدالقادر ياسين ، كفاح الشعب الفلسطيني حتى العام ١٩٤٨ ، ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١١١ .
(١٢) ديوان عبدالرحيم محمود مصدر مصدر سابق ص ١٤٩ .
(١٣) ديوان ابي سلمى دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ . وقد وردت فيه اشارة اخرى الى القسام في قصيدة (لهب القصيد) ص ٢٣ يقول فيها :

قوموا انظروا القسام يشرق نوره فوق الصرود
يوحي الى الدنيا ومن فيها باسرار الخلود

هذا بالاضافة الى الاشارة التي وردت في قصيدة (ابو خالد) ص ٦٧ ، وهي القصيدة التي يرثي فيها الشهيد محمد صالح الحمد ، من سيلة الظهر ،

ومن جماعة القسام ، وقد استشهد في ١٨/٥/١٩٣٨ في معركة مع القوات البريطانية ، يقول ابو سلمى :

يمت الى القسام بالنور والهدى ولما يزل فينا اماما وهاديا

(١٤) الرحيل ، مصدر سابق ص ١٧٤ .
(١٥) د . فائق حمدي طهبوب ، الحركة العمالية والنقابية في فلسطين (١٩٢٠ - ١٩٤٨) ، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع ، الكويت ١٩٨٢ ص ٦٣ وما بعدها .
(١٦) البدوي الملثم ، الأديب ، مصدر سابق ص ٢١ .
(١٧) الرحيل ، مصدر سابق ص ١٦٣ .
(١٨) عبدالقادر ياسين ، مصدر سابق ص ١٤٩ .
(١٩) الرحيل ، مصدر سابق ص ١٧٠
(٢٠) المصدر السابق ، ص ٥
(٢١) د . عبدالرحمن ياغي ، مصدر سابق ، ص ٢٦٠ .
(٢٢) الرحيل ، مصدر سابق ، ص ٤١ .
(٢٣) البدوي الملثم ، مصدر سابق ص ٢١ .
(٢٤) د . كامل السوافيري ، مصدر سابق ص ١٤٧ .
(٢٥) البدوي الملثم ، مصدر سابق ، ص ٢١ .
(٢٦) د . كامل السوافيري ، مصدر سابق ، ص ١٤٨ .
(٢٧) د . هاشم ياغي ، القصة القصيرة في فلسطين والاردن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ بيروت ١٩٨١ ص ٧٩ .
(٢٨) د . عبدالرحمن ياغي ، مصدر سابق ص ١١٤ (وقد ذكر قائمة كبيرة من الكتب المترجمة عن مختلف اللغات) .
(٢٩) الرحيل ، مصدر سابق ، ص ٢٦ .
(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٣٤ .
(٣١) المصدر السابق ، ص ٥٢ .
(٣٢) ابراهيم الشنطي
(٣٣) الرحيل ، مصدر سابق ، ص ١٥٠ ، وصرفند هي منفى الاحرار .
(٣٤) سعيد العاص .
(٣٥) الرحيل ، مصدر سابق ، ص ١٦ .
(٣٦) المصدر السابق ، ص ٥١ .
(٣٧) المصدر السابق ، ص ٥٥ .
(٣٨) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .
(٣٩) د . فائق حمدي طهبوب ، مصدر سابق ص ٣٩ .
(٤٠) د . واصف ابو الشباب ، شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، دار العودة ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٧ .
(٤١) الرحيل ، مصدر سابق ، ص ٨٠ .
(٤٢) المصدر السابق ص ٥٠ .
(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٤٥ .
(٤٤) المصدر السابق ، ص ٦٠ .
(٤٥) علي الخليلي ، التراث الفلسطيني والطبقات ، دار الاداب ، بيروت ١٩٧٧ ص ١٠٢
(٤٦) الرحيل مصدر سابق ، ص ١٧ .
(٤٧) المصدر السابق ، ص ٤٩ .
(٤٨) المصدر السابق ، ص ١٣١ .
(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٤٢ .
(٥٠) المصدر السابق ، ص ٣٨ .
(٥١) المصدر السابق ، ص ٦٨ .
(٥٢) المصدر السابق ، ص ٧٤ .
(٥٣) المصدر السابق ، الغلاف الاخير ، وهي منشورة في الطبعة الاولى من الديوان في الجزء الخاص برثاء الشاعر ، لكنها غير منشورة في ديوان ابي سلمى ، رغم انه يضم عددا من قصائد الرثاء من بينها قصيدتان في رثاء ابراهيم طوقان .

قصة قصيرة

غموض الروح

■ جليل القيسي

حياتنا ومضة سريعة
لكنها كافية.
□ كازنتزاكي...

عندما ادخله البواب غرفة العيادة، اعطاني كعادته الاشارة المتفق عليها بيننا، انه، اخر مريض في غرفة الانتظار.. كانت الساعة تشير الى الثامنة إلا ربعاً... دخل بخطوات قصيرة رافضاً بكبرياء، وأنفة مساعدة البواب له، وسار متكئاً على عصاه برفق.. كان يحمل بيده الاخرى رواية تولستوي الصغيرة ـ موت ايفان ايلج ـ جلس بهدوء... رجل عجوز، يابس، متعب جداً، على وجهه المنتفخ الشاحب شحوب الليمون الذابل امارات الاستعلاء، والاعتداد بالنفس. كان يتنفس بصعوبة، ويطلق لا ارادياً بين حين واخر انات خافته... تأملني بعينيه الذابلتين تأملاً طويلاً كمن يعاني من رمض شديد في الصبر، ثم برفق بلل عينه بطرف اصبعه ومسح مافي فوقها من رمض.. رفع يده الممسكة برواية تولستوي وراح يهف بها وجهه.. كانت يده، وموت ايفان ايلج ترفرف مثل جناح طائر امام وجهه. من خلال تشنج وجهه، وشفتيه، وتقطيبة وجهه الحادة بين فترة واخرى، عرفت انه يعاني من الام موجعة... غمغم مع نفسه بصوت خافت وحزين، وكلم نفسه كما لو انه لوحده في الغرفة: منذ الظهيرة وهذا الالم يلسعني مثل افعى مثلثة الرأس. يلسعني في كل مكان في معدتي.

رفع رواية موت ايفان ايلج وحركها مرة اخرى ببطء امام وجهه.. لم يكن الجو حاراً، بل كان ثمة برودة لذيذة في هواء نيسان، غير ان العرق كان يتحلب على جبين العجوز المتغضن.. استمر يكلم نفسه: ماذا بوسع الدكتور ان يعمل لي.. لاشيء.. سيعطيني عدة اقراص، او يزرقني حقنة مورفين كما كان يفعل مع كلبه.. واصاب بالغثيان، وانام، ليبدأ الالم يقرضني ثانية مثل فأر جائع.. حرك موت ايفان ايلج امام وجهه المنتفخ المرهق والحزين جداً.. قلت:

ـ هل تسمح لي ان افحصك؟

اجابني كمن افاق لتوه من غيبوبة طويلة: ماذا؟

رفرفت الرواية امام وجهه، قال وهو يتأملني: حتما ان هذا الطبيب سعيد... لانه ليس انا.. بالشبابه..

كررت بلطف قائلاً: مم تعاني؟ الاتريدني ان افحصك؟

كان يكلم نفسه بين حين واخر مثل المحموم، وقال: غير ان هذا الطبيب ينظر الي مثلما ينظر الخفاش الى الشفق.. تأملت لصحته المتدهورة، ولوضعه النفسي الحزين، وتركت له حرية الكلام، والغمغمة.. قال: دكتور.. هل يرى الخفاش أي شيء في الشفق؟

ـ طبعاً لا..

ـ ماذا بقي فيَّ لترى.. او تفحص.. انني كما ترى كومة عظام..

ـ لكنك جئت عندي تطلب العلاج.

ـ لالا.. او ربما نعم.. اقول، بالنسبة لي انتهي العلاج الحقيقي.. لكن هنا في معدتي قطعة نار تلتهب.. اعطني اي شيء فقط لأخفف الالم..

ـ حالاً.. فقط دعني افحصك.

ـ يادكتور صدقني ماتبقى من حياتي ليس اكثر من مساء او فجر. اريد فقط ان اسكنَّ هذا الالم.. اشعر بايد تحمل سكاكين وتطعن هنا وهناك..

تنهد، ورفع موت ايفان ايلج، وسيطر للحظات على ألمه، واخذ يهف وجهه. قلت ملاطفاً اياه:

ـ سيزول هذا الالم.. نعم.. طالما ان معنوياتك عالية..

ـ صدقني طوال حياتي لم افقد معنوياتي. لكن الالم الشديد، وفي مثل عمري، شيء رهيب.. دكتور منذ صغري كنت شجاعاً، وحتى هذه اللحظة لم تفارقني شجاعتي.. لكن الالم قوة.. حضور غريب في الجسد..

تقدمت منه، وامسكته من ذراعه واخذته برفق ومددته فوق السرير واجريت له فحوصات دقيقة.. كان قلبه منهكاً، والضغط الدموي مرتفع، ومن خلال عينيه المصفرتين الذابلتين عرفت انه يعاني ايضاً من ارتفاع في السكر، وامراض معوية اخرى.. اعدته الى مكانه.. غمغم بشفتيه الرخوتين الباردتين والجافتين مثل الاسفنجة: اعرف.. اعرف.. كل شيء في جسدي متعب.. فقط إعطني مسكّناً قوياً.. لاتفكر باي علاج.. كل شيء متدهور في جسدي قلت: ماالعمل.. هذا منطق الزمن.

ـ اذن، الضعف شديد جداً.. تكلم.. انا لااخاف ابداً.. كلمني بصراحة .

ـ طبعاً في مثل سنك الضعف الان اكثر من ثمانين في المئة.

قاطعني بصوت بارد وساخر:

- ماذا تفيد البقية القليلة.
واضاف في شيء كثير من الرضا الهاديء، والارتياح العذب: اجل، هذا منطق الزمن. ثق لم يحدث قط ان خفت من الموت.. لكن عندما يفسد الالم راحتي، ويمنعني من القراءة، والتأمل، اشعر بحزن.. حزن عميق.
- لاعليك.. سأكتب لك اقراصاً تخفف الالم كثيراً. للمناسبة، يجب ان نتناول مواد غذائية سهلة الهضم جداً.
- هاهاها.. طبعاً. ولهذا ذبلت.. اعيش على خضار مسلوق، مع ذلك هذا الالم يستمر.. لماذا؟
- بسبب ضعف الافرازات اللعابية المعوية.
- من اين اجيء باللعاب، والسكر منتشر في جسدي مثل الجراد.
- هذا صحيح.. لكن طالما ان معنوياتك عالية، فكل شيء في صالحك.
- دكتور هل فقدان الافرازات وحدها تؤثر على ضعف المعدة؟
- اكيد.. عندئذ تظهر المعدة ضعفاً يؤثر كثيراً.
اطلق ضحكة متوترة، وساخرة، وبسبب ضعف بصره واصابته بالرمد الحديدي المبكر، تحلب الرمض في زاويتين عينيه، بللهما ثانية بطرف اصبعه، وارسل اليّ نظرة طويلة وقال:
- شيء محزن ان الانسان لايستطيع ان يرى جثته..
اطلقت لاارادياً ضحكة حارة لتعليقة الساخر، وشاركني هو الاخر بضحكة خافتة وساخرة قلت:
- بالمناسبة، ماذا كنت تعمل في شبابك..؟
رفع موت ايفان ايلج، وحركها هذه المرة بسرعة امام وجهه، ومط عنقه، وسرح بخياله. وضع الرواية فوق مكتبي، ومن خلال سرحانه عرفت ان حشداً من الافكار تواثبت على خياله. قال:
- عملت المستحيل لأكون رساماً جيداً وفشلت.. عملت المستحيل لأكون زوجاً جيداً، وابا طيباً وفشلت ايضاً.. واندفعت نحو الخمر
- حتما افرطت في الشرب..
- ماذا؟ اقول لك أمنت بقوة الخمر وانت تقول افرطت. طبعاً افرطت بجنون.
- وارهقت معدتك.
القى اليّ نظرة بدت قاحلة، لكنني سرعان ماوجدت فيها مزيجاً من السخرية، واللامبالاة، وقال:
- ثم ماذا؟.. دكتور، ان جميع الجماجم في النهاية تضحك..
اليس كذلك؟
اجبته وانا اضحك لتعليقاته الساخرة: اه. طبعاً.. طبعاً..
تنهد بعمق، وقال: اسمع.. انت كما يقول بولص الرسول، خلقنا لنتعذب.
رفع موت ايفان ايلج وهن وجهه بسرعة، ثم التقط منديلاً ورقياً مسح به رقبته الخفية المحاطة بشبكة من التغضنات المتشابكة، واطلق آهة، وغمغم مخاطباً نفسه بجرس حزين: هناك في غرفتي المظلمة وفي صمت ابكم اروح من شدة حزني ولوعتي ابوح باسرار روحي للجدران، ولذكرياتي، وضور شبابي..
توقف عن مخاطبة نفسه. قال وهو يرسل اليّ تلك النظرة القاحلة:
- دكتور ماذا يحدث حين تضعف المعدة؟
- تصاب افرازات غدة البنكرياس هي الاخرى بالهزال..
اطلق ضحكة ممطوطة، وقال:
- هذه الكلمات تشبه بيتاً من الشعر السريالي:
ردد الكلمات ماطاً إياها بطريقة ساخرة تارة، ومنغما الكلمات تارة اخرى.
ت.. صا.. ب.. ا.. ف.. را.. زا.. ت.. غدة.. الـ.. پ.. ن.. كر.. ياس.. هي.. الاخرى.. بالهزال.
واضاف بهزء حاد: اكيد ان السيد بنكرياس تمرد عليّ هو الاخر؟ بل كل شيء في جسدي تمرد عليّ.
قلت ملاطفاً هذا العجوز الطيب الذي تجاوز الستين قليلاً، وهو، يمتلك روح الدعابة، كما يمتلك ذكاءً حدسياً غريباً، اضافه الى ثقافة واسعة، وسرعة بديهية، وسخرية محببة، وروح فكاهة عالية، ويؤمن ايماناً كبيراً بالعقل:
- ليتمرد كل شيء ضدك.. ثم ماذا طالما معنوياتك عالية، ولديك شجاعة رائعة.. لاعليك.. كتبت لك هنا اقراصاً تقطع الالم.. ولاتفكر ابداً بالسيد بنكرياس، او بأي شيء اخر.
رفع رأسه وارسل اليّ نظرة طويلة، ورأيت في عينيه الذابلتين نظرات صقيع، نظرات تقول: يمكن ان تكون انساناً طيباً.. لابأس.. انت تجاملني.. تلاطفني..
قال ونبرة السخرية واضحة في صوته
- ماذا يحدث عندما يتمرد البنكرياس؟
- الامعاء الغليظة تصاب بالضعف. اقصد.. القولون.
اطلق ضحكة جافة، وقال: الـ.. قو.. لون. وهذا متمرد اخر. حسن.. ماذا يحدث عندما يدب الصدأ بالسيد قولون؟
- يبدأ الأمساك.
صرخ قائلاً: عليه اللعنة.. اللعنة..

صدقني ان مجرد العيش في هذه الحياة يتطلب شجاعة كبيرة.

قلت مستغلاً صمته: رفضت ان تتزوج. لماذا؟

لا.. لم ارفض.. لم اجد المراة التي تناسبني.

- هل يعقل انك لم تحب واحدة في حياتك؟

- احب!. هاها.. صدقني اشك هناك من احب المراة مثلي.. هل سمعت بالدكتور فاوست؟

- اهو بروفيسور في الطب..؟

ارسل اليّ نظرة شاردة وقال بسخريته المحببة: ماذا؛ بروفيسور في الطب؟ انت على مايبدو لاتعرف خارج عالم الطب اي شيء.. انا اتكلم عن الدكتور الذي خلقه الشاعر الالماني غوته.

- اسف.. لم اسمع عنه.

- اسمع.. قال هذا الدكتور (ان ابتسامة المراة اعظم قيمة من التاريخ، والفلسفة، والتربية، والقانون، والاقتصاد، وبقية فروع المعرفة.

توقف للحظات، وبسخريته اللذيذة اضاف؛ ومن قولونك، وبنكرياسك، وكل الافرازات، والضغط الدموي، والسكر.. المراة بالنسبة لي كانت كل تلك الاشياء الرائعة التي ذكرها فاوست.. وحتى الان انا اعشق المراة.. بل الى لحظاتي الاخيرة افكر فيها..

- كل هذا الحب ولم تتزوج؟

- اخذتني لوثة، وهوس كتابة الرواية، والرسم.

- وهل لم تحب واحدة..

- قل عشرة.. لكنني كنت اهجرهن.

- لماذا؟

- لان الحب كان دائماً من طرف واحد.. انا الذي كان يحب بعمق..

- وهن؟

- كنت قبيحاً في شبابي، مع شيء من الاحديداب في ظهري.. ايه.. حرمني الله حتى من نعمة الوسامة، واعطاني لكي يعذبني قلباً مليئاً بعاصفة من المشاعر المتضاربة.. كنت رغم نفورهن مني، ابحث عن المراة التي تاتيها اللذة من تفكيرها العميق..

- لماذا هذا النوع؟

- اريد المراة ان تكون مخيفة.. امراة حقيقية.. اسمع يادكتور، ان اسلافنا البابليين كانوا يقولون: يجب ان تكون المراة اكثر بكثير من طين ممزوج بالدمن واللحم.. نعم.. المراة يجب ان تكون مخيفة، وعظيمة. المراة الحقيقية والعميقة التفكير. مثل هذه المراة لاتمتلك عواطف نزقة تطير مثل الفراشة بكل الاتجاهات بحرية منفلتة.. هل تفهمني يادكتور.. ارجوك دائماً كانسان، وكطبيب فكر ابعد من البنكرياس، والقولون، والطحال.. مرة اخرى بلل زاوية عينه، ثم بحركة بطيئة رفع موت ايفان ايلج، وراح يهف عنقه.. قلت مع نفسي وانا انظر الى هذا العجوز الرائع، بان أنسىَ هذا الانسان، وحديثه الساحر يجذب الواحد اليه، والى طبيعته الحارة والمتحمسة رغم سنه، ومرضه.. قلت:

- حسن.. لماذا لم تستطع ان تكون روائياً، او رساماً.

- لانني ببساطة لم امتلك غموض الروح.. الفنانون الحقيقيون يمتلكون روحاً غامضة، غريبة، ملغزة، معقدة..

- الا يمكن تعلم الكتابة عن طريق العمل الشاق مثلاً؟

- مستحيل.. الطب، العلم، التاريخ.. هذه الاشياء نعم.. اما الابداع؟

لا.. لا.. الموهبة الحقيقية اولاً، ثم العمل الشاق، وغموض الروح. انا كانت تنقصني كل هذه.. اوه.. قرات الاف الكتب، ورغم تدهور بصري الشديد مازلت اقرا حتى الان بحكم الادمان لااكثر.. لم اصبح روائياً.. استهلكت كيلوغراماً من الالوان والاقمشة ولم اصبح رساماً..

- وهل حاولت؟

- حاولت.. كنت استطيع ان اكتب، لكنني كنت اكون مجرد سمك اللوار.

- سمك اللوار؟ ماذا يعمل هذا السمك؟

- هذا السمك يطلق دوامة صغيرة جدا في الماء ثم يختفي، وتختفي معه الدوامة بسرعة.. دكتور كنت احلم ان اكون مثل البحر اطرح لألىء من الكلام المثير، والافكار العميقة. لكن الحلم شيء والحقيقة شيء اخر..

- هل افهم من كلامك انك هجرت الكتابة والرسم؟

- قبل ان اهجرهما، دخلت دنيا المغامرة ايماناً مني ان الفنان دائماً بحاجة الى حياة ثرية جدا، وداعرة، وماجنة لاثارة خياله واغناء تجاربه. سافرت الى ايطاليا واشتغلت حمالاً في ميناء نابولي، وتعرفت على الاف العمال من مختلف بلدان العالم، وتعلمت قليلاً من خمسين لغة، وتعاملت مع ملايين، ورايت نماذج مخيفة من البشر، من الكذابين واللصوص واتقنت اللغة الايطالية.. هناك في نابولي عشقتني ايطالية قوية تملك قدرة غريبة على الحب والعطاء.. روزيتا كانت كتلة من الخيال.. نعم. خيال رهيف يستطيع رؤية عوالم بعيدة، وقوة بصر تستطيع تحويل

الحركات الصامتة، بل اسرع ايماءة من مجرد مستواها التجريدي في حركتها الغريبة الملغزة الى مستواها السمعي. كانت تحب الادب حبا يصل الى درجة العبادة.. منها عرفت انني لاامتلك الموهبة، ولاغموض الروح.. روزيتا كانت دائماً مليئة بسعادة متوترة، وبضرب من الاحساس الداخلي بالثراء، وقوة فائضة في المشاعر والعواطف المشذبة. وانا مثل اي شرقي عاطفي، والعاطفي يادكتور سرعان ماتلهبه الكلمات الرقيقة، والجمال الذي يضرب القلب، يهرب من واقعه ويتعلق بالاوهام... احببت روزيتا، وكانت ترتاح ارتياحاً مازوشياً لدمامتي، وتسميني ـ الدميم العنيد، آه.. امراة غريبة. كانت مزيجاً من الطيبة العذبة، والوقاحة واحياناً البساطة الاسرة، واحياناً شراسة رجولية، وسعة افق.. في الليالي كانت تقرا لي ولساعات بصوتها الجميل، للويجي بيرانديلو، وجيوفاني فيرغا، وما تيليدي سيراو، وغابريال دانونتسو، ومارينو مويتي. كانت احياناً تسخر من الاحديداب في ظهري وتقرا بطريقتها الساخرة قصة (مضايقات مرغوبة) للويجي كابوانا.

حتى انني حفظت عن ظهر قلب ولحد الان عدة اسطر.. اه.. (كان دون بيترو معروفاً بالاحدب مع ان الاحدب. كان لقب ابيه. وهذا الاخير بالرغم من حدبتين واحدة في الصدر والاخرى في الظهر، وجد امراة مليحة..) ها ها ها. ايه، كانت تقرا بطرقة جميلة.. الهي، عندما اتذكر زمن الوشائج الرهيفة التي كانت تشدنا لبعض، احترق، واتاوه، والعن الزمن الذي هرب، وهذه الشيخوخة المبكرة.. فجاة اختفت روزيتا في ظروف غامضة، والقت الشرطة الايطالية عليّ القبض. عشت اكثر من سنة في السجن مع طليان، كانوا يضربونني واضربهم، يغنون طوال الليل، ويتصرفون معي احياناً مثل الاطفال. وناكل ـ الاسباغاتي ـ وكنت اقلد لهم حركات ممثلهم المحبوب ـ فيتوريو ديسكا ـ وكانوا يضحكون.. خرجت من السجن.. جربت اشياء كثيرة، اشياء براقة، ومعتمة، ونزلت في موانيء مهجورة وحزينة واخرى مزدحمة بالحياة والموت.. كنت ارتحل مثل الطائر واحط في مدن صغيرة امكث فيها لايام واغادرها من غير ان اعرف اين ستكون محطتي الاخيرة. عشت عدة اشهر في الصومال.. اه.. هنا جميلات وطيبات، وبريئات، وحارات الى درجة كنت اشعر احياناً وانا انظر الى خدود الشابات ان بوسعي ان اشعل سيجارة فوقها.. صدقني دكتور ان اجمل سمراوات العالم هن في الصومال.. عشت في مدن كبيرة، اشتغل في هذا المطعم، او ذاك المعمل، واسير في الاماسي في شوارع مزروعة ببشر يركضون بلهاث لااحد يعرف الى اين.. من اجل ان اكتب كنت ابحث وبصبر ايوبي عن مديات المعرفة اللامتناهية لاكون عميقاً. جربت خليطاً من الافكار، والأراء، والمشاعر والتجارب.. جربت الفقر، والتفاهة، والاحباط. كنت اجرب بجنون لانني ماكنت اريد ان احاصر بشيء مثلما كانت تعمل روزيتا.. كنت أرحل الى حيث الحقائق واللاحقائق، لانني كنت اريد ان اكتب مواضيع يعترف بها العالم.. كنت اريد ان اخلق الدهشة الشديدة.. الدهشة في الفكر، في القلب، في الروح.. ان الذي يستطيع ان يدهش بالدعابة انسان هذا العصر الذري هو مبدع حقيقي.. الانسان فقد الدهشة.. انه الان يعيش معادلات رياضية فقط، وقوانين فيزيائية، ويطير مئات الاطنان من الحديد البارد والحار الى السماء فيها فئران بشرية تجري عليهم التجارب . كنت احلم ان اعطي عبر ابداعي الديمومة للانسان.. اه.. لكن الحلم شيء والواقع شيء آخر..

رجعت اخيراً الى بيروت، واشتغلت في الصحف، وعاشرت نخبة من امثالي من عديمي الموهبة لسنوات طويلة الى ان بدات القنابل تمطر على هذه المدينة المغدورة، وغادرتها الى بغداد..

ـ وفي بغداد ماذا فعلت؟

ـ لاشيء.. كنت قبل ثلاث سنوات اتردد لساعات الى مقهى البرازيلية، واستمع الى ثلة من الشباب وهم يتكلمون بحماس يصل حد الهذيان عن غاستون باشلار، وميشيل فوكو، ورولان بارت، هذا يتهم ذاك بانه اتباعي، وذاك يتكلم عن الاصالة، وفقدان الجذور، واخر يتكلم بحماس متشنج عن موريس بلانشو، ويهذي بعبارة طويلة للوسيان غولدمان، ويقاطعه اخر ضارباً الطاولة بقوه وهو يلهث بحملة لبارت، واضحك مع نفسي، واردد مع نفسي وانا اغادر المقهى: الهي، كل يوم ولساعات نفس الثرثرة، نفس الاسماء، ونفس العبارات...

قلت للعجوز الذي احببته من اعماقي..

ـ حسن... ماذا تفعل لو رجعت شاباً؟ اعرف انه سؤال سخيف.

ـ اعيد نفس حياتي حتى ولو اصبحت سمك اللوار... ها ها ها ها...

تكلم بصوت مبحوح لكنه جميل ومؤثر منغماً كلماته التي كانت تترجع اسيانه في غرفة العيادة الصامتة، عن العذاب وهو يسترجع ذكرياته يفيض من وجهه المنتفخ

الشاحب الضارب الى الخضرة تارة، والى الصفار الليموني تارة اخرى. ووسط اسف وحزن شفافين سألني فيما اذا كنت متزوجاً، قلت.

ـ لا.. ليس بعد..

ـ اسمع.. لاتبق مجرد طبيب.. جرب كل شيء.. لاتدع الصدأ يغلف قلبك، وحياتك.. في الحياة ثمة متع كثيرة. الحياة تنحل، وتنتكث، وتصبح خرقة مبللة بسرعة شديدة..

تنهد، وغاص في صمت طويل، وقال: اين ذهب المي.. لم لم اعد احس بالالم.. لماذايشتد عليّ ويأخذني في قبضته في غرفتي..

غمغم قليلاً.. ونهض بتثاقل شديد مستنداً على عصاه.. ترنح وكاد يسقط، صاح بصوت عنيد: ايتها الارادة لاتتخلي عني.. سار بقامة مستقيمة، وانفة باتجاه الباب. قلت:

ـ نسيت الرواية..

اجابني من غير ان يلتفت اليّ: لاظنني استطيع قراءتها.. لقد ضعف بصري كثيراً منذ الاسبوع الماضي... احتفظ بها.. انا ذاهب الى نفس المكان الذي ذهب اليه ايفان ايلج...

كركوك

مقهى الـــزهـــاوي

▪ علي الحلي

يتثاءبُ المقهى ،
ينامُ الصمتُ فوق خرائطِ القَسَماتِ ،
ينسُلُ صحوةَ الأشياءِ ،
والسأمَ المعَرّشَ في أخاديد الجباهْ
ورؤاه تسعلُ من هسيس التبغِ ،
في الركن المشبّعِ من نفايات البصاقِ
ونكهةِ البنِّ ، المعطّرةُ المذاقْ
بقهقهات المتعبينَ على الأرائكْ ..
مصلوبةٌ فوق الشفاه ،
تصفّدُ البَسَماتِ .. آهْ !

★★

و«الناصريُّ»* تضمُّه الحاناتُ
متكئاً .. يؤوبُ لموسم المقهى
يشيمُ الشمسَ .. ملتصقاً ..
بطيف الظّل ، لامأوى ،
ولادفء تدثّرهُ القصائدْ ...
لكنَّ طيراً .. ضلَّ في «باريسَ» ،
- تعرفهُ «هناك» - ، يطاردُ الألوانَ ،
يقتاتُ المسافاتِ ، العَذابَ ،
يراودُ المقهى ، الحوانيتَ ، الموائدْ ،
يتصّيدُ الجمراتِ للنرجيلة العطشى ،
يصلّي للرمادِ ، يفرُّ من نُعْمى الوسائدْ !!

★★

يتثاءبُ المقهى ،
ينامُ الصمتُ ،
يصحو العنكبوتُ ، يلمُّ أسمالَ البيوتْ
يعرى على خَدَر التثاؤبِ ،
يعرقُ السلوى ، ويحتضِنُ السكوتْ !

★ الشاعر الراحل عبدالقادر رشيد الناصري

امكانات التنوع في النص الادبي

■ اسعد محمد علي

تتنوع وتتباين معاً اشكال الفنون الابداعية وعناصر نصوصها وادواتها . هناك فنون قد تمارس شيئاً من المباشرة في التأثير على المتلقي كما يحدث في فنون الرسم الواقعي الذي يقترب من الشعر في قوة تأثيره غير المحدودة في المتلقي الذي ما ان يواجه النص الشعري حتى يروح يحاول اكتشاف ابعاده الداخلية التي تقترب من ابعاد الشكل الموسيقي عبر حالة عدم قدرة المتلقي على احتواء عناصر النص دفعة واحدة ، انما التأثير التدرجي او المنوع حسب تنوع ظروف التلقي وتكرره يلعب دوراً مهماً في العلاقة الخاصة بين النص والمتلقي . ولا تبتعد فنون النثر ، كالرواية ، عن هذه الخاصية برغم مايتم به النثر من مباشرة في الطرح والتحليل والتناول .

الفنون اجناس : كل جنس يتطلب نوعاً خاصاً من العلاقة بين النص والمتلقي : الموسيقى تتطلب مهمة الخوض في الشكل الداخلي (التعبيري) والخارجي (الصيغة والوزن والايقاع) ومحاولة اكتشاف معناه (وليس ادراك معناه مباشرة) . والشعر يتطلب جواً «توحدياً» بين الذات والنص الشعري المقروء او المسموع ـ والحالة تنسحب على الموسيقى ـ واللوحة التشكيلية تتطلب التعمق في ما وراء الالوان والمنظور . على هذا قد يقال ان اللوحة التشكيلية تشترك مع الشعر والموسيقى في تحميل المتلقي مهمة اكتشاف الكامن وراء النص «المنظور» . هنا ابرز عملية التفاعل بين ابعاد وعناصر النص والمتلقي الذي يحاول ادراك العوامل التي دفعت المبدع الى تحرير نصه وتقديمه الى غيره ممن يتذوقون ماهيته ويستوعبون «ديناميته» الخاصة المؤثرة في عملية تصعيد وتطوير العلاقة بين المبدع «النص» والمتلقي .

في الموسيقى يُعد العازف الوسيط الضروري «اللازم» بين النص «المدونة» والسامع ، فبدون العازف لاتتاح للسامع فرصة التمتع بجمال الموسيقى ومكنوناتها التي توحي بتأثيرات (سحرية) خاصة قد نحس بها في منظور لوحة وفي لمحة المعنى الشعري الغامض الذي يستدعي تكرار قراءة او سماع البيت الشعري اكثر من مرة ، كما يستدعي تركيز النظر في اللوحة اطول مدة لادراك ماهيتها ، ان ايقاع الشعر وايقاع الشعر اللوحة لا يختلف تأثيرهما الداخلي (الخاص) عن تأثير ايقاع الموسيقى الذي يظل يرافق السامع عبر لحظات صمته الخاص . والصمت خلال ظرف تلقي الفنون كافة يُعد شرطاً مهماً ولازما من شروط التذوق والاستيعاب والتفاعل مع نصوص تلك الفنون التي حتى توصل المتلقي الى ادراك ماهيتها وقوتها وشكلها العام او جزء من ذلك كله صار في موقع قريب من روح النص اولاً ومن طبيعة ومهمة المبدع ثانياً رغم ان ذلك يتطلب الكثير من الممارسة والتواصل في مجال سبرغور الاعمال الابداعية وعلاقتها بظرف ودوافع الانجاز وطبيعته .

□ التوزيع واللون والايقاع

اذا كان الايقاع احد ابرز العناصر التكوينية في نصوص الموسيقى والشعر والرسم والدرامة والنثر (الذي يتحدد ايقاعه من خلال امتزاج حدود الفكرة وآفاقها بالشكل وعبر قدرة الناثر على ابراز مواقع التأثير التي لابد ان تتوزع في اجزاء النص عبر حس سليم مؤثر) فان التوزيع الآلي واللوني يبرز في نصوص الموسيقى والرسم : المؤلف الموسيقي يستطيع بسهولة ، خلال ظرف التأليف او بعده ، ان يميز الوان نغماته والحانه فيعين الالات القادرة على عكس تلك الألوان : النغمة البراقة والرشيقة او المرحة تعزفها آلة الفلوت ، واللحن الحزين الموحي باللون الرمادي واللحن التأملي الموحي باللون الازرق يؤديهما الجلو او الكلارنيت .

عبر هذا الفعل الفني تنوعت الالات الموسيقية واختلفت الوانها (نبرتها وابعادها الصوتية) وراح المؤلف الموسيقي يحاول المزج بين الالوان الآلية معاً او بالتتابع ليعكس

«المنظور اللوني» للمقطوعة : في مقطوعة «الدانوب الازرق» لشتراوس استخدام المؤلف في البداية آلة الهورن والوتريات (كمانات) ليعكس انطباعه الخاص عن مكان واسع عريض يمتد الى ما لا نهاية وكأن (الهورن) يصحب السامع معه الى رحلة قادمة غير محددة الابعاد . في حين نجد جايكوفسكي في سمفونيته السادسة يستخدم (الكلارنت) للتعبير عن هدوء التأمل او عن لمحة من مساء شتوي كئيب يتخلله لون اشجار سوداء عافها الناس ولاذوا داخل بيوتهم . يقابل هذا التوزيع الآلي التوزيع اللوني في الرسم : الانطباعيون حاولوا عكس حالات التآلف بين الذات المتأملة والمرئيات ، لهذا كان تعاملهم في الولوج الى الداخل يبدأ من عملية عرض الخارج والغوص في مكوناته الجوهرية والفوقية معاً ، ولهذا نجد الوانهم تعكس الظلال والشفافية البكر المتجددة تحت تأثير النظرة المدركة دون الحاجة الى تحديد ابعاد الشكل ، لأن اللون واللمحة والايقاع الخاص تُعد العناصر الاكثر أهمية في ادوات الانطباعيين . الرومانتيكيون كانوا على العكس من ذلك ، فقد سخروا اللون للتعبير عن كوامن ذواتهم المؤثرة في طبيعة المنظور ، فكان اللون عندهم عنصراً مفصحاً عن عمق الموضوع الذي احتل بأبعاده المجسدة الموقع الاول في اللوحة دون اهمال تأثيرات الذات «المتطرفة احياناً» التي اخفت معالم (خاصة) على المنظور الطبيعي . الرسامون الانطباعيون يقتربون ـ عبر مسألة التحليل اللوني ـ من المؤلفين الموسيقيين الكلاسيكيين الذين كان همهم عكس ما في الاصوات والايقاعات من امكانات وعناصر وابعاد شكلية او تشكيلية على وجه التحديد دون التركز على الكوامن والاضداد من المشاعر . هذا رغم المقاربات الواضحة التي ظهرت بين الموسيقى الانطباعية والرسم الانطباعي (كلاهما ظهر في فرنسا) . ففي الوقت الذي اهتم الرسامون الانطباعيون بالتحليل والظل وما يكمن وراء ذلك من بعد «غير محدد» فأن المؤلفين الموسيقيين الانطباعيين عملوا ، بدورهم ، على احاطة الحانهم بهالات من الوان طبيعية واصوات تنبه السامع الى شيء حسي او غير محدد دون الحاجة الى تجسيد معالمه او ابعاده ، ذلك ان الوضوح والتجسيد والمباشرة ولمحات الضد «التضاد» كانت خصائص رومانتيكية استمرت تأثيراتها عن الواقعيين .

التلوين في الشعر اتخذ سمة ايقاعية منوعة او مؤتلفة مع نوع الكلمة وارتباطها بالكلمة الاخرى عبر تأثير خاص يوازي تأثير الاصوات في المؤلف الموسيقي ، هذا الى جانب الايقاع العام «الوزن» الذي استطاع الشاعر ان ينوع فيه ويحرره من صيغه القديمة من اجل تكثيف وتوسيع التأثير في السامع وتأمين التدفق الشعوري والفكري الذي يؤمن التواصل في العلاقة بين الشعر والمتلقي . وهناك علاقة خاصة تربط بين النص ومبدعه من جهة ، وبين النص والمتلقي من جهة وبين النص والمتلقي من جهة ثانية ، تلك العلاقة الممثلة في مفهوم التلقي الكامل ـ اذا جاز التعبير ـ الذي يقابل مراحل تكون النص منذ لحظة تفكير المبدع به حتى «تكامل» شكله ووصوله الى المتلقي ، فما ينشأ بين طرفي التفكير بالنص وانجازه من عوامل وعناصر تأثرية وشكلية تستغرق وقتاً «غير محدد» من قبل المبدع لتحقيقها ، يؤثر في المتلقي دفعة واحدة خلال تلقي النص وبزخم حاد قد يوازي شيئاً من زخم قوة الفعل التي كانت وراء انجاز النص . هذا رغم ان هناك نصوصاً لا تحقق تأثيرها في المتلقي الا بعد مراجعتها اكثر من مرة ، لكن كلا الحالين تترك المتلقي الا بعد مراجعتها اكثر من مرة ، لكن كلا الحالين تترك في المتلقي اثراً خاصاً من خلال تجربة تعادل القيمة المعنوية الداخلية التي نشدها صاحب النص حين حرر نصه ـ او قبل تحرير النص ـ حتى وصوله الى المتلقي الذي يمر بخلاصة التجربة او بجزء منها .

□ الانواع الأبداعية

الاعمال الابداعية نوعان : نوع يعتمد مكوناته الفنية «الخاصة» و «المبتكرة» في بناء شكله ، ونوع يعتمد على غيره من الاعمال الابداعية حيث يضمن المبدع نصه مايحتاج اليه من عناصر المؤلفات والاعمال الاخرى ، كأن يعتمد مؤلف موسيقي على حياة «نبوخذ نصر» في انجاز سمفونية او اوبرا تمثل وتعكس جوانب معينة من تلك الحياة بما يتفق والصورة العامة التي يحملها الناس عن نبوخذ نصر من جهة ، وبما يعكس الرؤية التي يحملها المبدع عن طبيعة شخصية نبوخذ نصر من جهة ثانية ، وفي هذا السياق ظهرت اوبرا عائدة في نهاية القرن التاسع عشر حيث اعتمد مؤلفها «فردي» على قصة فرعونية قديمة ، وظهرت سمفونية «الكترا» لشتراوس ، وسمفونية «فاوست» لفرنزلست . بالمقابل نجد مخرجاً يحول ملحمة «كلكامش» الى مسرحية كما حدث عندنا قبل سنوات وفي الخارج . اما في الشعر فلنا في «الأرض اليباب» خير نموذج على تفاعل الابداع الخاص بمفردات التراث والاسطورة ، الى جانب «المسيح بعد الصلب» وغيرها من قصائد السياب التي طرحت مفهوم التفاعل الحاصل بين الحاضر والتراث المؤثر في طبيعة عملية الاستجابة الابداعية بين المبدع وموضوعه من جهة ، وبين الموضوع والمتلقي من جهة ثانية حيث تتم عملية «التوعية الشمولية» عبر عرض واستنفاد وتنويع الموضوع التراثي القادر على التغلغل في وجدان الاجيال بفعل عظمته وحيويته المتجددة . في الرسم ظهرت عندنا اعمال اعتمدت موضوعات اجتماعية وتراثية كالقادسية التي تناولها اكثر من رسام ، وموضوع الحرية الذي تناوله جواد سليم من خلال نصبه . في شعرنا المعاصر كان التفاعل بين الحاضر والتراث اكثر بروزاً وتأثيراً منه في الفنون الاخرى ، فقد راح الشعراء يبحثون عن صيغ اكثر تنوعاً واتساعاً من صيغ الشعر التقليدي ، صيغ استوعبت عمليات المزج «المنوعة» بين المنظور العام

والخاص بعد ان كان «المنظور» محصوراً - في عهود الاساليب الكلاسيكية - بالاستطراد والارتجال وتتابع الصور ومرونة التشكيل ، حتى اذا تقدم الزمن ظهرت تجاوزات في الرؤى الابداعية اضفت «الموقف» على ماهية الفنون ومواقعها التي باتت تتحمل «وظيفة» جديدة ظهرت آثارها مع مرحلة الرومانتيكية - في العالم - تمثلت بقضية النشر الثقافي وتوسيع نطاق التذوق لدى الجمهور والكشف عن امكانات الفنون الاخرى ومدى علاقاتها ببعض وبالجمهور الذي بات يتفاعل مع النص بعد ان كانت «النخبة» تتلقى جماليات ما يلائمها من فنون ، ولنا في اعمال الرواد الرومانتيكيون والواقعيون : بتهوفن ، فاغنر ، مريميه ، بوشكن ، فكتور هيجو دلائل على هذا الاتجاه الذي اختص بالنشر الشعبي بعد ان حقق المبدع الفة «علاقة» اعظم بين المتلقي والشكل الفني من خلال اكتشاف - من قبل المتلقي - المزيد من التفاصيل والابعاد والعناصر والالوان والخواطر والموضوعات التي كان - المتلقي - قد مر بها مروراً سريعاً - او مركزاً - عبر قراءاته واطلاعاته المختلفة على مصادر التراث والتاريخ وقضايا المجتمع ، وها هو - مع الابداع الجديد - يتحسس بما فاته خلال اطلاعاته الاولى فيكتشف مالم يستطع اكتشافه من قبل فيبلغ «منظوراً» متجدداً هو حصيلة التفاعل «المطرد» بين الحاضر - الانسان - والتراث .

الى جانب ذلك استمر المبدع يضيف الى التراث ما جادت به قريحته ، فتواصلت الاعمال ذات الاتجاهات الاسلوبية المطلقة «الصرف» وتنوعت مسارات الابداع الخاصة - التي ظهرت ممارساتها الاولى منذ اقدم العصور وتجسدت ابان العصر الكلاسيكي خاصة في فنون الموسيقى التي عنيت بالاصوات اللحنية والاتها واشكال لذاتها دون تناولات موضوعية «مضامين» خارج نطاق الصيغة الفنية الا بقدر ما اتاحته الكلاسيكية من مجال محدد - فكان ان ظهرت ، مع مطلع القرن العشرين ، فنون التجريد (رسم) واللامقامية (موسيقى) ورواية الاصوات ورواية النظرة ورواية الضد وغير ذلك من اتجاهات تقنية اعتمدت الاساليب والايقاعات المتعددة والمركبة والمتداخلة . وكما تنوعت الفنون «اساليبها واتجاهاتها - فقد تواصلت مستويات التذوق المتباينة الناتجة ، عبر العصور ، من تباين طرق ومناهج التذوق نفسها التي تخضع بدورها الى مرحلية او مراحل تتاثر بطبيعة البيئة والامكانات المتاحة المتاثرة بمستوى ومدى الاستعداد الحضاري المؤثر في مفهوم التذوق بأعتباره جزءاً من نوع الظاهرة الحضارية . هناك مستمعون ، مثلاً ، لا تستهويهم رباعيات بتهوفن الوترية (مؤلفات لأربع الات وترية هي : كمان اول وكمان ثاني وفيولا وجلو) في حين يبلغون اشد حالات التفاعل الخاصة مع السمفونية الخامسة المسماة بسمفونية «القدر» لبتهوفن ، وسبب ذلك يعود الى ان الرباعيات مبنية على فكر موسيقي صرف راعي من خلاله بتهوفن اسلوبية التاليف المتخصص بالالات الوترية وخصوصية ادائها وطبيعة ابعادها والوانها الى جانب العلاقات الصوتية «الجديدة» التي حققها المؤلف عبر تلك الرباعيات التي عُدت حلقة وصل بين الفن الكلاسيكي والرومانتيكي الذي مهد له بتهوفن .

ان المستمع مهما بلغ من مستوى تذوقي رفيع - وهذا ينسحب على المستمع الالماني الاكثر قرباً من موسيقى بتهوفن - يظل يتوق الى المؤلفات الموسيقية ذات الموضوعات الحياتية والاجتماعية التي تؤثر ايقاعاتها في نفسه فترسم له صورة «ذات ملامح» يعايشها كما يعايش الفنون الأخرى كالرسم الواقعي والرومانتيكي الذي يتناول من الحياة ما يخص المتلقي بشكل مباشر وليس بالشكل غير المباشر او الغامض الذي يقصده أصحاب الفنون التجريدية ، فكما يتذوق المتلقي سمفونية القدر لبتهوفن ، فأنه يبحث عن مستوى معادل من «الاثر الموضوعي» في الفنون الاخرى ، فيجد ذلك في «الحرب والسلام» لتولستوي وفي لوحة «كورنيكا» لبيكاسو رغم ماحققه بيكاسو من تقدم تقني متجاوز في لوحته تلك ، وفي نصب الحرية لجواد سليم .

ان فن التجريد في الرسم يقترب ، عبر ممارساته الحرة ، من فن الموسيقى اللامقامية ، كما اوضحنا ، حيث يتلاشى «المنظور» في كلا الجنسين ، عكس الفنون الواقعية والرومانتيكية التي تحاول تجسيد وعكس اعماق الواقع المادي والنفسي عبر المضامين التي تشكل محور التناول والتشكيل . خذ روايتي «اللصوص» و«الصخب والعنف» لفوكنر : في «اللصوص» يقترب فوكنر من التجريديين في الرسم حيث يعنى بتوزيع الموضوع عبر ابعاد تتلاحق وتنبثق بحرية دون علاقات اسلوبية تقليدية كما الموسيقى اللامقامية التي لا تعنى بالبناء السلمي او الشكلي التقليدي . في «اللصوص» يتتابع الايقاع عبر توزيع عناصره المتوالية المنبثقة من بعضها ومن غيرها في آن ، وفي أسلوب حلقات تذكر بفن الدوار . وفي الموسيقى اللامقامية نجد المؤلف يهتم بطريقته الخاصة في تلاحق الالحان المركبة على ايقاعات تشكل مع الالحان تركيبة فنية بحتة غير مقيدة بشكل معلوم او منظور ، وأسلوب كهذا يتضح في فن الرسم التجريدي . في «اللصوص» نجد النسيج الشكلي يتكون ليس عبر مفهوم العلاقات المنبثقة من العلاقة الموضوعية الرئيسية حيث تتنامى الاطراف من خلال مسار معين ، انما عبر مفهوم التناول «الحر» الذي يذكر بصيغ فن الاصوات المعروف في الرواية - كما في الصخب والعنف - مضافاً اليه تعقداً خاصاً أضفى خصوصية معينة على الشكل . في الموسيقى اللامقامية يصعب ان نحدد «الحبكة» التي تقابل التفاعل - التطور في الموسيقى ، وسبب ذلك يعود الى تشعب المسارات غير المحدودة المنبثقة من المسار

العام «الفكرة» وهذا يتضح في «اللصوص» حيث يظهر «التشعب» في التناول ، الفني اكثر من عناصر التشكيل التقليدية الأخرى . اما «الصخب والعنف» فرغم اعتمادها على شكل فني غير تقليدي فأن القاريء بأمكانه تكوين تصور خاص وواضح على «منظور» الرواية عبر متابعة الاصوات المتباينة المتحدة معاً الهادفة الى استنفاد وعكس ابعاد الموضوع ، هذا رغم الصعوبة التي قد يعانيها القاريء في متابعة «ايقاع» الفصل الاول «بنجي» الذي اتسم ببعض الخصائص الادائية التي كادت ان تشذ عن «اسلوبية» الفعل الروائي العام الذي اتضحت ابعاده وتنويعاته في الفصول الثلاثة الأخرى رغم تباين الشخوص وتباين ايقاع اصواتهم .

الأسلوب في الفنون يعد ركيزة الانطلاق الاولى في تثبيت أركان العمل الفني وتحديد خصوصيته التي تثبت عبر العصور رغم تنوع وتعقد الاساليب اللاحقة ، خذ شكسبير : ألم يقدم مضامين بسيطة وشائعة او تقليدية ؟ ! عطيل ، مثلاً ، وموضوعة «الغيرة» التي ارتكزت عليها المسرحية . هذه الموضوعة المعروفة في القصص والحياة دون ان تمتلك اية قدرة استثنائية في تمايزها عن غيرها من موضوعات شائعة ، غير ان اسلوبية شكسبير انقذتها من الهبوط في حلقة الرفض من قبل المشاهد الذي كاد ان ينسى الموضوع المعروف فتعلق انتباهه بخصوصية الاسلوب الذي حقق وسعاً فنياً وادائياً خاصاً جاوز به شكسبير التقليدية المتوارثة عن المسرح الاغريقي .

في مجال التجاوز الاسلوبي لم تظهر عندنا أعمال فنية وادبية إلا ماندر خاصة بعد مرحلة التجاوز الشعري الذي بلغه الشعراء الرواد المحدثون ، فأذا كان الكاتب العربي يمارس كتابة الرواية منذ نصف قرن فأن حصيلة هذا الفن لم تتجاوز روايات بعدد اصابع اليدين يمكن ان نعدها اعمالاً «بارزة» رغم عدم قدرتها على تجاوز الاساليب الروائية المعروفة في العالم . فمهما اتى الروائي العربي بجديد - شأنه في ذلك شأن المؤلف الموسيقي والرسام والشاعر - فأنه لا يجاوز التراث الروائي الا بقدر صدق موضوعه الذي يضفي على الفعل الروائي طابع المكانية وخصوصية الايقاع النابع من طبيعة الموضوع المؤثر في ماهية الرواية .

في هذا المجال ظهرت روايات حققت جزءاً من مفهوم الرواية المحلية نذكر منها : «النخلة والجيران» لغائب طعمة فرمان التي قدمت جانباً من البيئة البغدادية الشعبية بصراعاتها الطبقية . ورواية «نافذة بسعة الحلم» لعبد الخالق الركابي ذات الموضوع المحاط بتلوين «زمني» اخفى اطاراً «خاصاً» على المنظور المكاني «المعروف» والموضوع التقليدي . ورواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا ذات الموضوع الحياتي الذي تناوله كثيرون على صعيد السينما والرواية والرسم : (موضوع



□ شتراوس

فلسطين بشكل عام) غير ان الكاتب في «البحث» اضفى اسلوباً «تنويعياً» على الموضوع الذي تلقاه القاريء عبر عدد من الزوايا مصورة بعدسة «جديدة» اضفت عليها التقنية ابعاد التداخل والتوالي والتركيب ومرونة التناول الى جانب مفهوم التطور الكلاسيكي المعروف في الفن . وثمة روايات اخرى استطاعت ان تحقق اسلوبها «الخاص» كملحمة «الحرافيش» لنجيب محفوظ و «النهايات» لعبد الرحمن منيف . ومثل هذا الاتجاه نجد آثاره واضحة في فنون الرسم خاصة عند خالد الجادر ونوري الراوي ومحمد مهر الدين حيث يحس المتلقي بأضافات اسلوبية تحيط بالمنظر او الموضوع مشكلة اطراً غير تقليدية تشد المتلقي الى خصائص يفتقدها في الاعمال التقليدية التي تشكل الحصيلة الاكبر في نتاجاتنا الادبية والفنية .

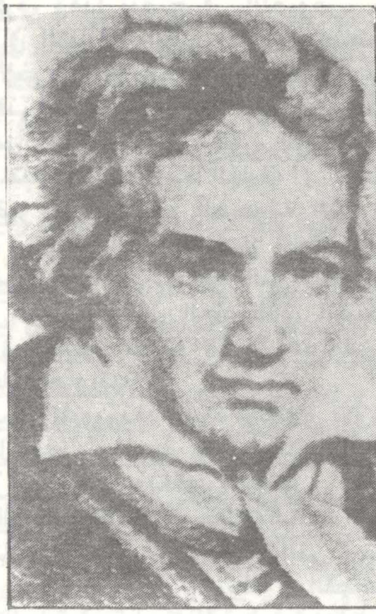
□ التآلف في النص

قد تتداخل المصطلحات الفنية ببعضها بحكم علاقات الاشكال الفنية المتأثرة بطبيعة المنظور «المبدع» الذي يتناول ، احياناً ، العام والخاص ، التقليدي والمبتكر ، الاصل والاضافة عبر «تداخل» ابداعي متجاوز يضفي التكثيف على المعنى الواحد رغم الخصوصية التي قد يحملها كل معنى على حدة . غير ان المصطلح نفسه قد يتنوع من خلال تأثيرات الممارسة الخاصة الخاضعة لخصائص الفعل الفني وادواته الخاصة ، فيكون لمفهوم التآلف اكثر من معنى : واحد يختص بالتوافق المعروف على صعيد الهارموني - الانسجام ، وآخر يختص

«بالتزاوج التعبيري» الناتج عن تفاعل موضوع فني بآخر او تفاعل عنصر فني بآخر او تداخل شكل فني بعنصر من عناصر جنس فني آخر ، على هذا يمكن ان نقول عن التآلف في النص بأنه القدرة الخاصة على استخلاص آفاق النص عبر تفاعلية حميمة مع «لا حدود» الشكل الفني النابع من امتزاج عناصر الفعل الابداعي دون تأثرات «اقتباسات» مسبقة رغم اهمية تلك التأثرات : الرسامون مثلاً يستخدمون الالوان نفسها عبر تشكيلات منوعة تترك آثاراً متباينة على المتلقي ، والمؤلفون الموسيقيون يستخدمون صيغ الهارموني (مفرداتها) نفسها عبر ابتكارات اسلوبية خاصة بكل مؤلف ، حتى ان المؤلف الموسيقي نفسه التركيبة الهارمونية نفسها عبر تآلفية معينة مع الاصوات اللحنية والعناصر الفنية في هذه المقطوعة بطريقة تختلف عن الطريقة التي سبق لذلك المؤلف ان اتبعها في مقطوعة اخرى . كذلك نجد الرسام يستجيب لمتطلبات ادائه «الداخلية» فيستخدم اللون نفسه عبر حس لايستقر على حال ، انما الحس «التعبيري» يخضع لمتطلبات الأداء النابعة من «المحتوي» المتأثر بمتطلبات المرحلة الابداعية وضرورتها المتجددة . ولنا في الشعر الحديث ممارسات معروفة على صعيد التآلف الادائي الذي ظهر في شعر الرواد عبر تباين اسلوب التناول من شاعر الى آخر ، ففي الوقت الذي يستخدم السياب الاسطورة رمزاً او حالة ادائية ذات منظور «شمولي» عبر أسلوبية توحي بالتلقائية ومؤتلفة وابعاد الموضوع الشعري وارتباطاته النفسية و «الطبيعية» النابعة من تفاعل حميمي ومتجاوز معاً نجد البياتي بالمقابل ، لا يستطيع التخلص من المباشرة والقصدية في «التقاط» الرمز والبحث عن مكان له في جسد القصيدة ، ويتضح ذلك في سيرة ذاتية لسارق النار .

المنحى واحد ، والكلمات واحدة ، والاسطورة نفسها والتاريخ نفسه ، غير ان طرق استخدام مفردات اللغة وطرق التوليف وامتزاج المعنى الخاص بموقع الاسطورة واثرها الضروري في ماهية الابداع ، كل ذلك يكسب المنحى خصوصيته تختلف عند هذا الشاعر عن ذاك . ونجد اللون نفسه عند هذا الرسام وذاك غير ان أسلوب تناوله ومزجه بلون أخر واستخدامهما عبر ايقاع خاص هو الذي يكسب لوحة هذا الفنان طابعاً خاصاً يختلف عن الطابع الذي يحققه الاخرون .

وفي الموسيقى لم تختلف الاصوات الآلية التي استخدمها بتهوفن عن الاصوات التي استخدمها شوبرت : كان الاول معنياً بتحويل الصوت الى جزء من كيان تعبيري ودرامي معاً يعكس قضية عامة ، فيما كان شوبرت غنائياً جعل من الاصوات الآلية مصدراً فنياً لأغناء الاصوات البشرية او بديلاً لها وذلك عبر طبقات ملونة «ادائية» اضيفت الى مهمته الغناء الرفيع الذي اختص به شوبرت رغم ملامح الدرامية التي ظهرت في بعض سمفونياته خاصة


□ بيتهوفن

السابقة المعروفة بالكبيرة والثامنة المعروفة بالناقصة .

التآلفية مفهوم اجتماعية ، في الاصل ، وهي ذات بعد تاريخي اثر في مراحل وعي الانسان منذ بدء مسيرته الحضارية التي توجت بالفنون الاساسية والابداعات الفكرية المعروفة . والتآلف او التوافق في الفن والادب عنصر ابداعي متقدم ظهر عند مبدعي الشعوب التي قطعت اشواطاً طويلة في المسيرة الاجتماعية التي افرزت علاقات نفسية وارتباطات ضرورية حولت الذات «التفردة» الى جزء من ذات جماعية ، فكان لابد من نشوء مفاهيم (جديدة) كالتآلف والتقابل والتوافق من جهة ، وظهور مفاهيم الحوار واثبات القدرة الذاتية على العطاء واتخاذ موقف شخصي خاص عبر خضم التفاعل والمواجهة مع الآخر والذات معاً من جهة ثانية . فعبر هذا المسار ـ الذي لا يمكن حصر ابعاده العميقة المتشعبة هنا ـ من تكون الذات والاصطراع والتآلف وثنائية المواجهة وجماعيتها ـ كما في الحوار والدراما ـ كان لابد من نشوء عناصر ابداعية تعكس متطلبات وخلاصات المنجز الحضاري عبر صور وافعال الثقافة التي باتت رموزاً عامة وخاصة تعكس مفاهيم المنظور الفكري الذي نتج عن مسيرة التحولات الاجتماعية من جهة ، وتضفي الجديد على انماط الابداع التقليدي (الاساس) الذي ظهر عند الشعوب عبر مسيرتها الطويلة من جهة ثانية .

بذلك كانت العناصر الابداعية وسيلة لعكس قيم الانسان الذاتية والفكرية وموقفه من الحياة والذات . ولقد استمر الانسان المبدع في محاولاته في تجاوز الذات والآخر ،

فاضاف الى الاصول التراثية مبتكرات ادائية نتجت عن توسع التقنية والادوات وتمثلت بتعددية السلمية في الموسيقى (اللامقامية) وتركيبية الشكل الروائي او تتابعيته (رواية الاصوات) وانفتاحية المنظور وتجريديته وقيمة الجمالية «الغريبة» في الفن التشكيلي هذا اضافة الى الايقاعات المركبة والاوزان المنوعة في الشعر والموسيقى ، والتنافر في النغمة والمسار وغير ذلك من عناصر او مستلزمات «حديثة» اضفت «ابتكارات معنوية وقياسية» على ماهية وطبيعة مفردات الابداع الفني الذي عرفت اصوله الاولى (القياسية) منذ ارسطو . وليس يهمنا هنا الاستطراد بمراحل الفن الطويلة او سياقاته الجوهرية المعروفة على نطاق الدرس الاكاديمي ، انما يهمنا توضيح جوانب معينة من تبادلات الفكر الفني – حيث ظهر مفهوم التالف التعبيري – الادائي الذي طرأ على صلب ممارسات الابداع العربي «الحديث» الذي انطلق من تراثه كمؤثر «طبيعي» وافادمن الغير (ابان العصر العباسي) دون ان يكون التأثر «التطبيقي» انذاك هماً واضحاً في مسار الابداع الفني والادبي (بوجه خاص) بقدر ما كان مصدراً من مصادر توسيع المعرفة (الافقية) على صعيد الاخذ والعطاء . غير ان فروض الامن الحديث تركت علامات واضحة على مسيرة التأثر الفنية ليس بالغير كقضية حياتية حسب ، انما تأثر فن بآخر عبر عملية تكثيف «عمودية» اختصت بالابداع نفسه وليس بأتجاهات الابداع كموقف «ثقافي» عام دون تخصص بالفعل . فبعد ظهور انماط الشعر الوجداني والاجتماعي والواقعي والرومانسي والنقدي عبر المراحل الاجتماعية منذ الجاهلية وصولاً الى الوقت الحاضر حيث حاول الشاعر تجاوز التقليد وتكثيف صوره وتعميق شكل مضامينه عبر الاستفادة من مراحل الشعر العربي نفسه ومن الغير في آن ، ولأن التنويع كان ضرورة من ضرورات تلوين طرق التناول والاداء واخفاء الحركة والمنظور على مكونات الابداع الاساسية ، فأن الشاعر راح يحاول دمج عناصر من الفنون الاخرى مع عناصر وايقاعات قصيدته التي حققت خطوة اضافية في مسار التنويع والتمازج والتكثيف ، كما يتضح ذلك عند خيري منصور الذي يلجأ الى الحركة حيناً والى التجسيد حيناً آخر ، الى جانب القدرة في التقاط لون او لمحة ضوء تنعكس في ثنايا القصيدة بشكل يستفيد من اللون والحركة لبلوغ حالة ادائية مكثفة ومقدمة بيسر وتمنع معاً وعبر مهمة تقترب من مهمة الفنان التشكيلي الذي يضع المتلقي في ازاء ظرف استكشافي لا يمكن تحديد ابعاده بقدر ما يمكن اتاحة الفرصة الملائمة لبلوغ عملية الاكتشاف والمعايشة . فاذا كان المتلقي اثناء قراءة بعض قصائد خيري منصور يجد نفسه منهمكاً في تحديد ابعاد التصور التشكيلي الذي طبعه الشاعر على الورقة[٢] ، فأن المتلقي امام بعض لوحات احسان ادهم يحس ببعض عناصر الايقاع الموسيقي وانسيابية الشكل التجريدي المصحوب بطابع الشعر ، في حين نجد حركة التنافر والتقابل والتضاد عنصراً بارزاً ومعبراً في بلوغ تالفية الشكل التعبير – الحلمي في بعض لوحات علاء بشير . اما اذا قرأنا بعض قصائد مجموعة لوعة الشمس خاصة خماسية الصيف ومتوالية شعرية لجبرا ابراهيم جبرا لشعرنا بمدى اهتمام الشاعر بالموسيقى كقضية «تعبيرية» تؤمن طابع «التآلفية» في نص يقدم نفسه عبر منظور «خاص» يضفي التنويع على ماهية العلاقة بين الشاعر والنص المتجاوز (بفتح الواو) من جهة ، وبين المتلقي والنص ، من جهة ثانية ، حيث يتم اغناء النص ببعض عناصر فنية من اجناس ابداعية اخرى تسهم في بلوغ عملية الأداء المزدوجة او المركبة «المتداخلة – المنوعة» التي اهتمت بها الفنون المعاصرة .

□ المتعة المزدوجة

ان من اهم دوافع الفعل الابداعي عند الادباء والفنانين هو اثبات القدرة الخاصة على تحويل جزء «عظيم ونادر» من وجودهم الى صيغ ابداعية تضيف شيئاً مؤثراً وذا قيمة معينة الى مسيرة الثقافة بأجناسها المنوعة التي تستهوي المتلقي بفعل الامكانات والادوات والاساليب التي تتضمنها تلك الاجناس التي يؤثر تواصلها المتجدد في سياق العلاقة بين النص والمتلقي ، تلك العلاقة التي باتت احد عناصر الشد «المقصود» بين النص والمتلقي الذي راح يبحث عن الجديد «الاضافي» في ثنايا النص ، مما دفع المبدعين – او ان مافعلوه كان احد نتائج التجاوز الاسلوبي المعروفة عبر مراحل الابداع – الى اخفاء عناصر جديدة الى نصوصهم التي اصبحت ذات منظورات متداخلة اتاحت المتعة المزدوجة للمتلقي : السياب حقق عنصر الاضافة الى النص الشعري (المحلي) حين قدم صورة خاصة من صور التآلف في (المسيح بعد الصلب) حيث مزج بين الفكرة والشكل عبر مسار عكس مفهوم التفاعل والتتابع والتداخل واستنفاد الوحدات (على طريقة الطباق المنوع عند السياب) المعروفة في فن الدامه[٣] الموسيقى ، عموماً ، تهيء المتعة المزدوجة للمتلقي – المشاهد – من خلال عملية الاصغاء التي تحقق حالة تهيئة الخيال – التصور ، وحالة شحن الخيال بفعل تزاوج متعتا تلقي الصوت من جهة ومتابعة حركة العازفين (في الفرقة الكبيرة) المعبرة عن لمحات من «المعنى» الموسيقي الخاص من جهة ثانية[٤] المنظور في الرسم اختفى من اساليب الرسم الحديثة وحل محله نوع من تالفية جمعت بين اللون (رسم) وبين عناصر الفنون الاخرى خاصة الموسيقى بالاتها وادواتها وروح الانسيابية المعروفة في الموسيقى والرسم معاً ، وهذا ما نجده عند كبار الرسامين في العالم : بول كلي وميرو في رواية «الاصوات» ظهر التتابع او التوالي الصوتي «اللحني» المعروف في الموسيقى فعمل

الروائيون امثال فوكنر، دارل، اندريه جيد وهرمان هيسه[٥] على اخفاء التوزيع والتلوين (الافقي والعمودي معاً) على وحدة الموضوع (الفكرة) الذي قدموه عبر التقسيم او التجزيء الشكلي وعبر اصوات متباينة متحدة في آن أضفت التلوين على الابعاد الموزعة التي استنبطها المبدع من موضوعه. ولا يخلو شعرنا من هذا الاتجاه التآلفي - ذي الابعاد والامكانات المرنة - فهذا امرؤ القيس يضفي، في معلقته[٦]، اللون والمنظور على موضوعه الشعري الذي حفل برومانسية مبكرة جاوزت حدود العلاقة الروحية الى ممارسة جريئة في تناول موضوع الحب والعلاقه المباشرة بين الرجل والمرأة. فمنذ المعلقة كان المبدع مدركاً أهمية «التلوين» الادائي ودوره في اضفاء نوع من تآلفية «نصية» على الموضوع الذي قد يتكرر عند المبدعين، لكن الاضافة الادائية (الاسلوب) من شأنها ابعاد النص عن التكرار الاسلوبي وابعاد المتلقي عن الرتابة التي قد تضعف من مكانة النص، هذا رغم توفر الشعر العربي، اصلاً، على نوع من «خصوصية ادائية» تتضح في قيم الأيجاز والتكثيف والايقاع البارز، تلك القيم الادائية والعناصر التي كانت وسائل تعبير رائدة تطورت، عبر العصور، او هي تنوعت فاتخذت لها مسميات اخرى كالتطور والتداخل والهارموني (التتابعي عند العرب خاصة في الموسيقى الدينية والشعر حيث تتابع الصور وتوزعها على اكبر مساحة ممكنة في ثنايا القصيدة المعبرة عن انفتاح الذات على خصوصية الشكل المرن الذي اتصفت به القصيدة العربية) وغير ذلك من عناصر ومستلزمات تقنية مازالت تخضع الى رؤى المبدعين في التوسع والتجدد.

■ هوامش:

١ - راجع كتابي: بين الأدب والموسيقى: دراسة مقارنة في الفن الروائي، الفصل الثاني.

٢ - راجع قصائد الشاعر خيري منصور المنشورة في الاونة الاخيرة في صفحة آفاق - جريدة الجمهورية.

٣ - راجع مجلة الاقلام عدد ١٩٨٧

٤ - المعنى في الموسيقى نقصد به كل ما يداخل السامع من مشاعر وخيالات واحاسيس خاصة غير خاضعة الى ابعاد محددة.

٥ - راجع مجلة الاقلام عدد - ١ - ١٩٨٧

قصة قصيرة

الانسان ... الرقم

▪ محمود الظاهر

(١)

ترنح على سطح السفينة محاذياً سياجها . وجد احدى ساقيه تداعب الريح ، والاخرى غير ثابتة على السطح . حاول ان يوازن جسمه ، بمد ذراعيه ، وتثبيت راسه . إلّا انه فقد توازنه وسقط ، غاص عميقاً ، خيل اليه انه اصطدم بقاع مياه الخليج . برقت اسماك ملونة مسرعة امام عينيه . ادرك سطح البحر وهو غير واعٍ تماماً .

ماذا حدث له :

صعد على سطح السفينة ليشم هواء البحر . كان قد شرب كثيراً حتى أنه أحس باختلال توازنه قال له زميله : انت سكران . شربت كثيراً . اعتاد ان يشرب كثيراً . لا يمكن ان يؤثر عليه كثيراً . صحيح انه ابتلع اكثر مما ينبغي إلّا انه مع ذلك ليس لدرجة الانزلاق الى البحر .

(٢)

صرخ بأعلى صوته .. رفع يديه .. ضرب الماء بساقيه . جرى على سطح البحر تاركاً خطاً ابيض وراءه . كانت يداه تضربان بقوة كمجذافين تقودان زورقاً متداعياً لا قبل له على امواج البحر . تملكه اليأس . الدنيا ليل ... انهم نائمون ... لا احد يسمعه ... لا أحد يفطن اليه ... ضرب جدار السفينة ... صاح باعلى صوته : أنا هنا .... انقذوني ... دفعته موجة قوية عن السفينة .. تاه في دوامة مائية ثم وجد نفسه بعيداً ... بعيداً عن السفينة ، اعترته موجة من الذكريات . مثلت امامه صورة عائلته .... مدينته .. حياته التي عاشها مع الناس ...! يجب ان تقاوم ... لن تموت غرقاً ، وانت البحار القديم .

اندفع نحو السفينة بكل قوته ، والظلام دامس ، ومياه الخليج الباردة تلطم وجهه بين حين وآخر . صرخ باعلى ما يمكن ... انا تحت ... انظروا .

الليل يزداد عتمة لا أحد يسمعه .. لا احد .. كلهم اختفوا في غرفهم . والبحر يزداد وحشة ورهبة . والامواج تتلاعب بجسده المنهك ... في هذه السفينة الجبارة من يستطيع ان يراه ... من يسمع صراخه .. من ؟!

انها بانتظار دورها لتحمل النفط لبلاده ... ستعود بدونه ... بدونه هو الذي عاش على ظهرها سنين .. واصبح جزءاً منها ... لا يغادرها الا لأجازة قصيرة يقضيها مع اطفاله ... الاطفال ... الزوجة .. العائلة والشجار الأخير معهم :

- تخلفْ عنهم في هذه السفرة
- لا اطيق اليابسة
- لم نعد نستطيع البقاء وحدنا
- تعودتم على هذا من سنين
- اطفالك مزقتهم الوحدة
- كل شي يهون من اجل العيش
- نستطيع الاشتغال على اليابسة
- والبحر ... البحر الحبيب هل أتركه ؟!
- ونحن ؟!
- كل شيء متوفر لكم
- اذن لن ترانا بعد اليوم ....

حرك قدميه مندفعاً الى الأمام ... ضارباً سطح البحر بقوة الخائف : انا هنا ... انتم يامن هناك ... انظروا تحت ... تحت يازملائي ...

(٣)

ابتعد عن السفينة قليلاً ثم نظر الى فوق : لا شيء غير الظلام ... لا شيء ... سيكون مصيره مرهوناً بما سيقوم به هو من عمل . اتجه بسرعة السباح الماهر نحو الجهة الاخرى من السفينة مكوناً امواجاً دائرية مزبدة فيما حوله من فعل ضربات يديه . شعر فجأة بان تيار الماء اخذ يزداد عنفاً ، والامواج ازدادت ارتفاعاً ، وسرعة الريح اخذت تنشط ، وتصطدم بصدره ، مبعدةً إياه عن السفينة . حاول بعنف كي يصمد امام تيار الخليج المفاجيء . حاول ان يقاوم ما استطاع ، إلّا أنه وجد نفسه يضعف . وجد نفسه يصرخ باعلى ما يستطيع ... باعلى ما يستطيع غاص صوته في الماء ... ابتلعته الامواج المزبدة والريح الهادرة والتيار العنيف كلها اجتمعت هذه ... هاهو ذا أمام شيء آخر ... أمام الطبيعة .

فرك عينيه ، قذف ما في فمه من المياه المالحة .. تنفس بعمق .. التفت الى الخلف كمن ينتظر منقذاً . مرقت من

أمامه سمكة صغيرة ملونة :ـ لعلهم الان قد شعروا به ... نعم ... انهم لكذلك ... عند حسن الظن دائماً : ألم أقل لك انهم يبحثون عني .. ها ... ها هي ذي الانوار الكاشفة تتجه نحو المياه المزبدة ... البحر تحول الى كتلة من نور ... نور أبيض .. وهاج أعمى عينيه .. لم يعد يرى احداً من الزملاء ... لم يعد يرى ... ابعدوا هذه «البروجكترات» ... ابعدوها ... الآن عرفتم مكاني ... هيا أنزلوا قارب النجاة ، انزلوه ، لم أعد أستطيع المقاومة .. لم أعد ... كان ممكناً جداً ان تسرعوا قبل هذا الوقت ... قبل هذا الوقت .. اشعر بنحول ... يداي لم اعد اقدر التحكم بها ... هيا ابعدوا الانوار الكاشفة ... انزلوا اليّ ... انقذوني . قلت لهم سابقاً ان الكشاف المثبت على الجانب الايمن من السفينة غير ضروري ابداً . ولكن لم يسمعه احد ... ها هو يكتوي بنوره الساطع الوهاج ... لقد غمره ماء البحر ... متكسراً على أمواجه . منبهاً اسماك القرش الشرسة الى مكانه ... متى يطفئون هذا اللعين ... متى ... القرش بدأ يشم رائحته اللعنة .. انقذوني .. لماذا تتفرجون عليّ هكذا ؟! لماذا ؟! أنا زميلكم ... زميلكم القديم .. ليتحرك احدكم ... او ... أو أرموا اليّ الحبال ... نادوني على الأقل ... اصرخوا في وجهي ... قولوا شيئاً لي .. ارفعوا ايديكم ... دعوني اراها . هاكم يدي اليسرى .. لا ... اليمنى ... انظروا كم أنا مشتاق اليكم . رأسي ... حتى رأسي بدأ يرتفع اكثر مما ينبغي على سطح البحر . ماذا تريدون اكثر من هذا ... اكثر من هذا ... الا تخجلون مني ... من اطفالي ... من مدينتي ... يبدو انكم بالفعل تتفرجون .. تتفرجون . اذن اطفئوا الانوار !!

(٤)

ابعدته موجة عاتية .. غاص على اثرها . ظهر على السطح لم تعد يداه ترتفعان بسهولة . استدار ... انقلب على ظهره ... اخذت رجلاه تقومان بدور اليدين ... حملته موجة مزبدة الى السماء ... شعر باصطدام رأسه بشي ما ... فتح عينيه : القرش .

سيقاوم الى آخر رمق ... يموت بسهولة يابحر ... لن يموت ، استدار الى الجهة الخلفية ليقابل القرش .. كان بعيداً عنه بعض الشيء ... شعر بقوة غريزية لم يكن يملكها من قبل . ليقاوم حتى النهاية ... اخذ نفساً عميقاً . واستعد للطارىء الجديد . ادار القرش ذيله باتجاهه ، ضرب بذيله الماء بعنف ، وجد القرش يرتفع في الفضاء ثم ينط مرة اخرى ... غاص عميقاً ... خيل اليه أنه قد تركه الى الأبد ... ولكن ما هي الا لحظات حتى وجده على بعد أمتار . اندفع اليه كالسهم أمسك بالساق المقطوعة ... انتشرت الدماء على سطح البحر . هاج ، ثم فجأة كتم صوته ... احس بأنه لا صوت له ... لم يعد باستطاعته حتى الهمهمة ... اخذت ساقه المتدلية تنزف دماً ... اتجه القرش اليه فأمسك به ، شعر بان شيئاً ما يجره الى الأعماق ... الى قاع البحر .

مفكرة الايام السبعة

■ رشدي العامل

□ اليوم الاول ..

هذا يومٌ أمنحه لونَ الليلِ ،
وقفلَ السجنِ ،
وثوبَ السجّانْ
وأعودُ الى وطني الراقصِ في حلباتِ الأحزانْ
يومٌ يتنفسُ فيه البستانْ
ترقصُ أزهارُ الدفلى ،
تركضُ ساقيةٌ صوبَ شجيراتِ الرمانْ
يومٌ يعطينا التنورُ رغيفَ الخبزِ ،
وثديُ الأمِ حليبَ الطفلِ ،
وسنبلةٌ في أضلعنا ،
جذلَ الأنسانْ

□ يوم للصحو ..

يومٌ للصحوِ ،
ويومٌ للخَمرِ ،
ويومٌ للنسيانْ
ومساءٌ للشوكِ ،
صباحٌ للوردِ الراقصِ في البستانْ
هذا ثمرُ الأحزانْ
تتنهدُ صامتةً ،
تهمسُ "هل تنأى عيناكَ
عن الحلمِ الكاذبِ والرؤيا ؟"
أتنهد في الوجه الشاحبِ ،
أبكي في الصمتِ ،
"دعيني أحيا"

□ **يوم للذكرى ..**

اطفاتُ الشمعةَ ،
كان الحزنُ يرشُ الضوء ،
وكانتِ عيناها تأتلقانْ
هل تذكرني الآنْ ؟
وجهي بين ذراعيها ،
وعيوني تغفو في الشَعرِ المرخي
وكفي بين يديها ،
والليلُ يمرُ وحيداً ،
والنادل يسأل .. «هل ترتحلانْ ؟»

* * *

ياصوتاً يرحلُ بين النهر ،
وبين كؤووسِ الخَمرةِ ، أين الضفتانْ ؟
أين العينان ؟
والوجهُ الشاحبُ والشفتانْ
رحلتْ ؟
هل يرحل في قلبِ قلبانْ ؟

□ **يوم للمرض ..**

أرحلُ فوق سريري ،
غادرني النورْ
فارقني كل صحابي ،
ودمي يصحو آناً ،
يغفو آناً ،
ينزف كالمطرِ الناعمِ بينَ الأشجارِ ،
يعود الى جسدي ،
يحملني القمرُ الشاحبُ في الديجورْ
يخجلني ان لا أنهضَ أدفع عني أغلالَ المرضِ
أبكي من غيظيَ ،
أن لا أسمعَ رفةَ شحرورْ

□ **يوم للنسيان ..**

«وجهي عار»
قلتُ لها ، ابتسمت شفتاها
«قلبي يناى عني اذ يرحلُ وجهكِ»
رفتْ عيناها
«أهدابي تُطبقُ حين تروحينَ على آخرِ نظرةْ
هل تتنفسُ بين شفاهي الحسرةْ ؟
هل يومضُ مصباحُ في الليلِ ،
ونوقدُ ناراً في البردِ ،
فنعثر بين الرملِ ،
على خاتمِ عرسٍ ضيعنا سرةْ !
أم تمضينَ على الدربِ ،
وتخفينَ الوجهَ ،
وتبقى في جسدي الجمرةْ ؟

□ **يوم للحزن ...**

أعرفتِ الحلمَ الكاذبَ
يُطعمهُ القلبُ ،
وتمنحه الكفانِ ،
الأرضَ الجرداءَ ؟
يبست كلُ عروقِ الأرضِ ،
فماتَ القمحُ بلا ماء
الأطفالُ يلوبونَ بلا ماء
والوردة تأكلُ ، من سغبٍ ،
نحلتها الشقراء
تطعم للرملِ اليابس بهجتها ، والشعراء ..
آه ، ما اكذبَ آيات الشعراء !

□ **يوم العطلة ...**

- ماذا تصنعُ عند الفجرِ ،
إذا فاجأك الحلمُ الكاذبُ ،
أو دارتْ كفكَ حول الكأسِ ،
ونمتَ ، وأيقظكَ الصبحُ وحيدا ؟
- أفتحُ نافذتي للشمس ،
ألمُ جفوني فوق العينينِ
وأطردُ وهماً ،
اني كنتُ سعيدا ...



اللغة القصصية عند يوسف ادريس في ضوء الشخصية الريفية

■ فاتح عبد السلام

■ شغل اهتمام يوسف إدريس بالمجتمع الريفي والشخصية الريفية حيزاً كبيراً في اعماله القصصية والروائية والمسرحية وكان ذلك الاهتمام جلياً منذ كتابته لمجموعته القصصية الاولى «أرخص الليالي» سنة ١٩٥٤ ، اذ ابتدأت المجموعة بقصة تبحث في مفاصل الحياة الريفية واختلاجات الانسان الريفي .

ويعد حضور «الشخصية الريفية» في قصص يوسف إدريس القصيرة ظاهرة لها اسبابها الذاتية والموضوعية التي كونتها واذكت روحها في النص القصصي عند ادريس . فكانت مشكلة مبرزة زخرت بها قصص أدريس القصيرة ورافقت مرحلة مهمة وطويلة من تاريخ تجربته الابداعية .

وكان من لوازم عمق الدراسة وضرورات منهجها أن أحصر معالجتي النقدية للغة يوسف إدريس قاصاً ومن خلال اعماله القصصية التي عالجت موضوعة الريف وشخصياته وحالاته وظواهره وعلاقاته مع المدينة في جدلية الصراع الحضاري القائم . وحيوية الانفتاح والتفاعل والافادة .

■ مدخل عام :

مما لاشك فيه ، ان اللغة هي اداة التوصيل الحقيقية للفعل الانساني والحدث الزماني والمكاني الذي يريد الكاتب ان يعبر عنه . وتكون اللغة في القصة القصيرة مركز انتباه من قبل القاص والدارس او المتلقي على حد سواء . لأنها جزء اساس في بناء النسيج الفني ، الذي يربط اجزاء الحبكة القصصية والعناصر الفنية الداخلة في تكوينها . فمن الضروري ان تكون لغة القصة القصيرة مكثفة وموجزة ، وان يكون لمفرداتها دلالات واضحة ولعباراتها رصانة واتجاه محدد نحو الهدف المعنوي بعيدا عن الاطالة والدوران الفارغ ، ويشترط في هذه اللغة ان تكون ذات ايقاع خاص ينسجم وسير الحدث القصصي . انها لغة تختلف بلا شك عن لغة الرواية مثلا التي تخضع لاعتبارات تطور حدث الرواية وزمانها ومكانها وشخوصها .

في هذه الدراسة ، سوف أعرض للمحاور الآتية ذات العلاقة بموضوع اللغة في قصص يوسف ادريس القصيرة ضمن نطاق الشخصية الريفية .

١ . قضية العامية والفصيحة
٢ . لغة السرد
٣ . لغة الحوار .

■ قضية العامية والفصيحة :

تعد قضية استخدام العامية والفصيحة في الأدب القصصي من اكثر الموضوعات التي أثارت نقاشاً واسع النطاق حولها في الوطن العربي منذ ان ظهرت بدايات القصة العربية الحديثة . وحظي يوسف ادريس بنصيب وافر من تلك الآراء المتضاربة بسبب تعامله مع العامية المصرية في كتابة قصصه القصيرة واعماله الادبية عموماً .

ولا اعتقد ان الجدل الثقافي حول العامي والفصيح قد انتهى او سوف ينتهي في مسألة ترتبط باللغة والتحولات الاجتماعية والفكرية . ويكون هنا هذا الموضوع مسألة ادبية حيوية ، اذ أنّ الادب هو (مؤسسة اجتماعية ، اداته اللغة ، وهي من خلق المجتمع)[1] وفي ضوء ذلك يكون

الارتباط والتحول والتنظير والتطبيق في معالجة قضية العامي والفصيح .

إنّ ما يهمني دراسته في هذا المبحث هو الموقف الفني الابداعي من اللغة بين الاستخدام العامي والفصيح ، دون ان أقف عند المواقف الفكرية والعقائدية السائدة حول القضية ذاتها . لأن موقف يوسف ادريس الفني ينبع من حاجة ابداعية تقتضيها رؤيته الأدبية كما سنرى .

إنّ الآراء حول جدوى استخدام العامية في لغة القصة القصيرة او الابقاء على تلك اللغة خالصة نقية من أي لفظ عامّي ، تلتقي جميعاً في نقطة الضرورة الفنية لتركيبة القصة القصيرة الموضوع المعالج في القصة .

فالقاص محمود تيمور يرى ان الوضع الراهن (مبشر بأن العاميات هي التي تضمحل وتنحصر في نطاق . وانّ العربية هي التي تسيطر وتكتسب الى صفها الاجيال المثقفة والجماهير الشعبية ، ولن يكون مصيرها كاللاتينية بحال .)[٢] ، ولكنه كان قد اعلن ان (على الكاتب أن يتوخى في كتابة حواره السهولة ما امكن ولا حرج عليه اذا استعان ببعض الفاظ او ببعض جمل صغيرة عامية اذا اضطرته الحاجة لذلك)[٣] . ويقف محمود تيمور موقفاً خاصاً من الفصيح والعامي إذ يرى ان هناك هاوية بين (اللغتين) العامية والفصيحة وانه لا يوجد امام ذلك سوى امر واحد هو اما الكتابة بالفصيح او بالعامية دون الجمع بينهما من أجل القضاء على التباين الشاذ[٤] .

ويرى الناقد غالي شكري ان (اللغة الشعبية المصرية هي العضو الطبيعي في جسم العمل الادبي المصري)[٥] مؤكدا ان العامية في الادب مسألة فنية وان (للفنان مطلق الحق والحرية في اختيار الشكل التعبيري الذي يراه مصوراً حقيقياً لمشاعره وأحساسيه وافكاره . وان القارىء ايضاً مطلق الحق والحرية في الحكم على مدى نجاح الفنان في التعبير عن هذه الاحاسيس والمشاعر والافكار .)[٦] .

ويقول الناقد عبدالجبار عباس ان (المحذور هنا ان نفهم العامية مقترنة بالا بتذال الذي انطبعت به طوال عهود التخلف والقهر والتفاهة . فنحن في دراستنا للغة القصة ـ عامية كانت ام فصحىٰ ـ مضطرون الى تناسي ماعلق باللغة من صفات ومزايا تاريخية اكتسبتها خلال الاستعمال ، ومضطرون ـ بالتالي ـ الى النظر في لغة القصة باعتبارها لغة جديدة إنبعثت من عملية خلق فني جديد ... لا تنقطع الصلة بينها وبين اللغة في الواقع الموضوعي ولكنها ـ في القصة ـ تكتسب وجودا مميزا جديدا اذ لها صفات وخصائص منفصلة عن اللغة في الخارج .)[٧] . وتأسيساً على ذلك يقول عن استخدام العامية في لغة ادريس القصصية ان (هذا لا يعني بالضرورة انه عامي اللغة ، كما يتجاوز الامر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين ، ذلك ان الفنان وبخاصة حين يكون ابطال قصصه من الفلاحين اوفقراء المدن يعمد الى التحدث بلغتهم النابضة الحية دون ان يقترن ذلك دائما باستعمال العامية ، فعبارته في مثل هذه القصص فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة .)[٨] وهو نفس الامر الذي يجعل الاديب عبدالرحمن منيف يعد المسألة تحدياً ومجابهة وقدرة الابتكار الفني فيقول (لا اتصور ان اللهجة العامية اياً كانت هذه اللهجة يمكن ان تحل المشكلة ، ولا اتصور بالمقابلة ان الفصحى الراهنة كافية لحل المشكلة . ولذلك فان البحث سيتواصل . ولكن من اجل رواية عربية بالمعنى الحقيقي ، يمكن ان تقرأ في المغرب والخليج العربي معاً . وهذا هو التحدي)[٩] .

إن للجدل الدائر اكثر من علاقة متداخلة ، لعل اهمها هو الاستخدام الفني والاستخدام البلاغي للكلمة . والدكتور علي الراعي يعبر عن ذلك في دراسته للغة قصص يوسف ادريس القصيرة بقوله (تستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها او عاميتها . بل على اساس من قدرتها على التعبير الفني . فاذا كان تمام التعبير عن فكرة ما او عن شخص لا يتأتى الا باستخدام العامية فقد وجب استخدامها . واذا كان التعبير بها يسيء الى الفكرة او الشخصية فقد وجب استعمال الفصحى . وعلى هذا الضوء نجد ان حوار الازهري مثلاً ينبغي ان يجري باللغة الفصحى لأن هذا ضرورة فنية . كما ينبغي ان يجري حوار الحوذي مثلاً او ـ الشيال ـ باللغة الدارجة لنفس السبب .[١٠] ، لكنه يستدرك على هذا الرأي بأنه لا يمكن (ان يجعل منه قاعدة جامدة ينبغي مراعاتها مراعاة عمياء ، فان الاعمال الفنية كائنات حية تخضع للقوانين العامية حقاً . ولكن هذا لا يمنع من ان يكون لكل منها منطقها الخاص مع خضوعها للقانون العام .[١١] . ويلتقي هذا الرأي برأي يوسف ادريس الذي يرى ان (استعمال الكلمات ليس في الفصاحة وانما في الدلالة) .[١٢] وقد رسّخ جهوده في هذا المجال من اجل أحداث ثورة في اللغة القصصية (على حد تعبيره) وصولا الى تشكيل (اللغة الفنية وليست العامية)[١٣] وهذا ما يؤكد ان يوسف ادريس ليس ناقلاً للتعابير العامية (فهو لا يعمد اليها الا حين يحس ان تعابير اخرى لا تقوم مقامها)[١٤] ويعني ذلك ان اللغة الفصيحة

ليست قادرة على التعبير ، بل ايجاد صيغة تعبيرية فنية تمس القدرة والتفكير الابداعي الخاص للكاتب ووجهة نظره في استيعاب المضمون الذي يعالجه في قصته القصيرة . اذ (كان يوسف ادريس يقطع الطريق بحثاً عن ـ شخصية ـ القصة المصرية الحديثة القصيرة . ولا يماري احد في ان جهوده قد حققت في حياتنا الادبية سبقين عظيمين وعلى غاية من الاهمية، اولهما انه توصل فعلا وبما لا يدع مجالا للمناقشة الى اللهجة المصرية الصحيحة في سياق الحدث القصصي حتى لتوقن وانت تطالع ان كاتبها ليس الا مصرياً اصيلاً ولا يمكن ان يكون غير ذلك بتاتاً . وثانيهما انه ـ فضلاً عن ارض الشرقاوي ـ اول فلاح عرض وشرح ووضع اليد على الداء في مكمن علة الفلاح المصري الاصيل .)[15] وهاتان سمتان شكليتان ومضمونيتان في آن واحد ، تجسدان التوازن الحقيقي الذي ساد العمل القصصي عند يوسف ادريس .

انني ارى ان خلاصة الراي الذي يبقى في علاقة الادب القصصي ليوسف ادريس بالعامي والفصيح ، اضافة الى الذي ذكرته تتركز في مسالتين مهمتين

الاولى :

إن يوسف ادريس يسعى الى اعطاء اللغة مفهوما شعبيا خاصاً ، عندما يدعى الى التعامل معها على اساس انها جزء مهم من الفولكلور القصصي واللغة الواسعة بين الناس . فعنده (ليست وسيلة اللغة في العمل الفني مثل اللون)[16] . ويرى من المضحك ـ على حد تعبيره ـ (اننا في الوقت الذي تقوم فيه لدينا حركة ضخمة لاحياء الفولكلور الغنائي والقصصي الشعبي ، نقف من اللغة الشعبية التي هي سمة من سمات انساننا هذا الموقف الرجعي وننظر لها باعتبارها عملاً غير لائق .)[17] ولم يكن يرى فرقا من الفصيح والعامي (الا بمقدار ما يستطيع اللفظ ان يعبر بصدق)[18] عما يريد قوله .

في ضوء ذلك ، استطيع القول ان فهم ادريس لاستخدام العامية ومخالطتها للفصيح جزء من رسالته الفنية التي ليس لها جذور نزعة فكرية مجردة او توجه سياسي . فهو يعتقد انه يجب ان يستمر في النضال من اجل بلوغ اهداف رسالته الابداعية في تحقيق اوسع صيغ في الاتصال مع الناس وطبقاتهم الشعبية على وجه التحديد . ان هاجس الهم الكبير الجاثم على صدر هذا المبدع والذي يحسسه دائما بابتعاد الادباء عن الناس في ابسط تعبير واتساع الهوة بين الادبين الرسمي (ادب الخاصة) والشعبي (ادب العامة) . وحدوث خلل بين المستويات الطبقية للناس في مجال الاتصال بهم والتعبير عنهم والتأثير فيهم ، ان ذلك كله كرس في نفس يوسف ادريس ثوابت ومتغيرات في العلاقة مع (المتلقي) محملا بوعي اضافي للتفسير وفهم واستيعاب ان (الشعب ليس مرادفاً للتخلف والدولية)[19] . وهو يجهد نفسه للوصول الى التركيبة السلوكية والمعرفية للشعب ، وهي حالة اصعب بكثير من الوصول الى مستوى طبقة حاكمة مثلا ضمن المفهوم الاجتماعي الطبقي . فاللغة ضمن هذا المفهوم في رأيه انها اكتشاف وان الشعب ايضا (يحتاج الى استكشافات القارات ان لم يكن اكثر) .[20]

أما المسألة الثانية :

فهي ان يوسف ادريس اراد ان يثبت ان الدفاع عن اللغة الفصيحة ليس بالانغلاق عليها . وهذا امر يمكن ان يجعل قضية الدفاع معكوسة وذات اثار سلبية فنراه يتساءل (هل تريد لغة غنية ام فقيرة ؟ اذن لنستقي من الروافد ونأخذ من التراكيب الثرية ونجعل منها لغة قومية تفرض عليها طريقة موحدة في التفكير . [21] ويرى ان اللغة العربية (تستطيع اليوم ان تستوعب كلمات اكثر وان تشكلها وفق قانونها وطبيعتها الثرية)[22] ويدعو المبدعين الى أن يعود هذه الحقيقة والا يتعاملوا معها تعاملاً مقولبا جاهزا ولا يفتأ ان يكرر ان (على المبدعين ان يدركوا ذلك) .[23]

وعندما تواجهه مسألة تعدد اللهجات العربية يحدد موقفا واضحا وواعيا لوجوه المسألة كافية ، فيقول ان (اختلاف اللهجات علامة غنى وهي علامة تشتت وتفتيت ايضاً . ويجب الا نتجاهل هذا الواقع وان نعمل على تطوير واثراء لغتنا القومية عبر استعمالها وصهرها للهجات حتى نكون وبحق قد جعلنا من لغتنا معبرا حقيقيا عن الشخصية العربية ضمن واقعها الجديد .)[24]

ويسعى يوسف ادريس عبر هذه الآراء الى توكيد ان العلاقات والتحولات الحضارية لها تأثير فاعل في اللغة في صيغها التعبيرية الابداعية . فاللغة طاقة مشعة لها تفاعلاتها الدلالية المهمة اثناء معايشة المكان والزمان . وهو يحاول ايضا ان ينزع اقنعة التستر والخوف والاندهاش والانزواء خلال التعامل مع المفردة .

■ لغة السرد :

السرد هو عملية نقل الحدث من صيغته الخبرية والحكائية الواقعة الى صورة لغوية تعبيرية في جسم الحبكة القصصية. والسرد هو النسيج اللغوي الذي يلتئم مع الحوار والوصف كي يستطيع (ان يقوم على خدمة الحدث فيساهم في تصوير الحدث وتطويره بحيث يصبح كالكائن الحيّ له شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها، فالاوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف بل لأنها تساعد الحدث على التطور لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه .)[٢٥]

ولا يمكننا فصل الوصف عن السرد في سياق لغة القصة القصيرة لأنهما جزء واحد يكمل احد هما الاخر، ويوصله الى صبغة تعبيرية واضحة وذات معنى.

يعتمد يوسف ادريس في قصته اساسا على تحقيق موازنة بين المضمون والشكل وهي سمة من سمات الواقعية في الادب. فهو يوظف لغته القصصية توظيفاً حيا لأستنطاق واثراء دلالاته. وفي الوقت نفسه يحرص ادريس على تحقيق موازنة اخرى تجعل من عناصر الشكل منسجمة مع بعضها.

اذ يوازن بين استخدام الحوار والسرد، والمتابعة اللفظية للحدث والوصف الدقيق للشخصيات.

وهكذا نجد الشكل اللغوي لقصته القصيرة ناطقا غير جامد ومثيرا للاخيلة ولذاكرة المتلقي في استجابتها لصيغة التعبير عن الواقع والحياة اليومية.

افاد يوسف ادريس من التعبيرات العامية في تشكيل صيغة السرد القصصي في موضوعاته الريفية على وجه الخصوص. وقد اعطى بذلك نكهة حقيقية لاجزائه القصصية واضاف اليها روحاً فنية خاصة ايضا. فتراه يأتي بتعبيرات عامية الى جانب الفصيحة ويحاول توكيد علاقة المفردة بالبيئة والوضع الاجتماعي وهذه من المبررات الفنية الاساس لاستخدامه اللغوي للعامي والفصيح، حتى ان بعض الدارسين وصف لغته بانها عامية مختلطة بالفصيح او فصيحة مختلطة بالعامية[٢٦].

لقد استطاع يوسف ادريس ان يحقق في السرد القصصي تتابعا موازياً للتفاصيل الصغيرة والحركات الجزئية والاشياء الثانوية التي تكتظ بها البيئة الريفية، كاشفا عن قدرة فنية عالية في استيعاب الحدث وتحويله الى صغية تعبيرية لغوية هادئة تسير الى حيث الهدف القصصي عبر مفردة منتقاة وجملة ذات انتماء ريفي من حيث المكان والزمان والمجتمع. فقصة (أرخص الليالي) ذات حدث صغير تؤديه شخصية الفلاح عبدالكريم. وتشغل القصة مكانا وزمانا محصورين ومحددين بأبعاد واضحة. اذ خرج عبدالكريم من الجامع بعد صلاة العشاء. وتجول في ازقة القرية لا يعرف الى اين يتجه وهو مثقل بهمومه الاجتماعية والاقتصادية وبعدها يقرر العودة الى منزلة بعد وقت وجيز لينضم الى زوجته واطفاله.

ان هذا الحدث القصصي يصل الينا عبر لغة موجزة العبارة وذات ايحاء قوى. لنرى كيف يصف لحظة رجوعه الى زوجته في فراشها (وكان يعرف طريقه، فطالما علمته ليالي البرد الطريق، وعثر أخر الامر على امرأته. ولم يزغدها. وانما اخذ يطقطق لها اصابع يديها، ويدعك قدميها اللتين عليهما التراب بالقنطار ويزغزغها في خشونة بعثت اليقظة المقشعرة في جسدها .)[٢٧] واذا عرفنا ان هذا هو الجزء الوحيد من السرد الذي يصف علاقته بزوجته التي تشكل عنصراً اساسا في تكوين الحبكة القصصية حيث يطفىء عندها نار قلبه المتأجحة وعنفوان غضبه من الدنيا التي جارت عليه، واذا دققنا النظر ايضاً في الصورة التي رسمها القاص للمرأة الريفية التي يعلو جسدها غبار النهار الطويل وكيف يحاول الرجل ان يدخل الى سر امرأته من خلال تلك الملامسة التي تزيد ان تكون ملاطفة رجل لامرأة لكنها لا تخلو من خشونة طبع الفلاحين، فعند ذلك كله يمكننا ان نقدر اهمية العبارة التي كثفها القاص في سياق السرد وفي مفصل مهم من مفاصله، حيث يأتي بعد هذا المقطع مباشرة مقطع آخر مبني عليه هو انجاب المرأة لولد سابع يزيد الازمة المعيشية في البيت دون ان يكون لهم خيار آخر امام هذا الامر.

وقد رأينا استخدام القاص لمفردات عامية في سياق السرد دون ان يبدلها بكلمات فصيحة منها قوله (ولم يزغدها) وقوله (يزغزغها)، وهي مفردات عامية فيها طعم الكلام الريفي المصري، شاء القاس توظيفها لتعميق حالة الشعور بالحدث ونبض الشخصية. ونلتقي في قصص اخرى ياستخدامات للعامية في سياق السرد منها قوله (وكان كلامه في المليان فهو لا يعجبه الحال ولا الثرثرة التي لا فائدة منها .)[٢١]. وفي قصة اخرى تتضح العامية متداخلة في النسيج اللغوي في اكثر من موضع (دق قلبه

لأنه خاف ان تكون الخناقة مع امرأته إمرأة غلبانة من الارياف . واذا كانت الخناقة معها فعوضه على الله . فهي مبتدئة لا تستطيع ان تجارى بطلات المدينة . صحيح انها بدأت في الاونة الاخيرة تتعلم ولكنها لا تزال - تطبش - كما يفعل الرجال حين يتعلمون السباحة على كبر .)[٢٩]

وفي قصة (اكبر الكبائر) يرد (محمد من هؤلاء الذين يطلق عليهم نساء القرية - جدعان - ولا من الجدعنة ولكن من حداثة السن والعزوبية وخلو البال .)[٣٠] . وفي قصة (حادثة شرف) قوله (هذه البنت المفعوصة التي تلعب الحجلة ، ستكبر بعد عدد من السنين .)[٣١] .

يمكنني ان اميز بوضوح فيما ورد ذكره من امثلة مفردات عامية (المليان - الخناقة - غلبانة - تطبش - جدعان - الجدعنة - المفعوصة) . بيد انها ملتصقة بالمضمون والحاجة الفنية للصورة الحسية التي ينقلها القاص . ويرى ادريس ان بدائل هذه المفردات من اللغة الفصيحة ممكنة من حيث الوضع المكاني اللغوي المجرد الا انها غير ممكنة من حيث قابلية التعبير في وضع نفسي وبيئي وحسيّ معين يحشد له القاص كل الممكنات التي بحوزته والتي يراها ضرورية لتقديم عمل فني فيه سمة تعبيرية مميزة .

ومن جهة اخرى ، يحول يوسف ادريس الكلام العامي الى فصيح في تراكيب فصيحة اللغة لكنها لا تستروح العامية الساكنة في تكوينها . في قصة (الهجانة) يقول :

(وكان الشاطر هو الذي اخذ ثوبه في اسنانه . وقال اخلولي الطريق . وفي غمضة عين لم يكن في الشارع كله انس واحد . وجرى الناس وراء الناس كالنحل الفائع وكانت وقعة الذي يقابلهم اسود من شعر رأسه .)[٣٢] ان جملة (يأخذ ثوبه في اسنانه و - قال اخلولي الطريق - وكانت وقعة الذي يقابلهم اسود من شعر رأسه - وامثالها ، هي تعبيرات عامية بعضها كالعبارة الاولى ، تحولت الى عبارة فصيحة ، بينما العبارة التالية هي عبارة عامية فصيحة الاصل . وكان المؤلف يعذ اللغة العامية منجما يستخرج من لآلئه وينفي عنها ماعلق بها من شوائب . وذلك بوضع هذه العبارات في سياقات جديدة وكأنه يراها اكثر حياة واكثر قدرة على التعبير .)[٣٣]

انني لا أرى ضرورة فنية واضحة لهذه الترجمة من العامية الى الفصيحة لأنّ (المسألة ليست مجرد تركيب معين او عدم سلامته . المشكلة هي ان هذا اللجوء الى الترجمة من العامية يتمخض دائما عن انطباع عام بركاكة التعبير . وقد لا تكون هذه الركاكة واضحة دائما عند يوسف ادريس .)[٣٤]

ان سعي يوسف دريس الى نقل النبض الداخلي لشخصيته القصصية واضح وذو سمة فارقة في قصصه القصيرة عن سواها . (فما كان يوسف ادريس ليعمد الى هذه النقلة في لغة القصة لو لم تكن الحدود قد ذابت بينه وبين ابطاله في مشاكلهم اليومية البسيطة والمعقدة دون ان تذوب شخصيته الفنية .)[٣٥] لأن اللغة التي يعنى بها وتهمه هي (لغة شعبية نابضة تنبثق من انفعال الفنان مباشرة فلا تضاف من الخارج بل هي جزء من السياق وعنصر من عناصر الاداء القصصي عنده .)[٣٦]

ويعنى يوسف ادريس في سرده القصصي بالوصف عناية فائقة اذ تبرز فيه مهارته الفنية في تحديد اوصاف ناطقة لحالات نفسية ووجدانية او هيئات بشرية او مكانية . (انه يستخدم لتعميق ملامح الجو النفسي والمكاني . ففي قصة (أبو سيّد) يصف لحظة التقاء الرجل بأمرأته في الليل بقوله ، (واحس الرجل بالسرير ذى الاعمدة الرفيعة يهتز ، ويزيق ، ثم بأمرأته تستوي على السرير وتدخل تحت الغطاء . وعبقت في الدنيا التي يصنع اللحاف سماءها رائحة المرأة مختلطة برائحة ثوبها الشيت ، ورائحة الصابون الرخيص الذي دعكت به جسدها .)[٣٧] وهذا رسم دقيق لصورة واقعية دقيقة التفاصيل وقوية الايحاء يستطيع المتلقي ان يشم رائحة الصابون فعلا من بين ثنايا هذا التعبير . وحرارة تلك اللحظات الخاصة .

ويهتم القاص بوصف ايقاع الحركة التي تنبىء بسلوك الشخصية ومواقفها العادية او الخاصة . فتراه يصف رجلا ريفيا يضحك بعفوية توحي بصفاء باله وخلو تفكيره من المشاكل والهموم . اذ يقول في قصة (في الليل) :

(وثارت عاصفة ضحك عاتية ، واستيقظ النائم على ثورتها نصف مذهول واسترد وعيه وهو يضحك وثم اسرف في الضحك حتى قهقه ، ولما رأى العاصفة مستمرة قام . وخلع طاقيته الصوف ورماها وداس عليها بقدمه الغليظة ثم سبّ ابا الدنيا وقعد وهو يبتسم في سذاجة وذهول .)[٣٨] .

وفي قصة (النداهة) يغني وصفه المركز في مطلع القصة عن شرح طويل عندما يصف فتحية القروية زوجة (حامد) مع افندي المدينة الذي يغتصبها في غرفتها . (عارية كلها او تكاد ، وفوقها يرقد افندي بجاكتة وبلا بنطلون او سروال

وانما مؤخرته العارية قد ذابت في عري ـ فتحية ـ وانتهى الامر .)[٣٩]

يتضح من خلال ذلك ، ان عبارة يوسف ادريس زاخرة بالمفردات المعبرة ذات الدلالة العميقة والواضحة . وان توظيفه للعامية جزء من سعيه لابتكار لغة فنية ذات حس شعبي مع مضامينه القصصية . وربما كان في قصصه ذات الموضوعات الريفية اكثر وضوحاً منه في غيرها . وان سرده القصصي متناسق يجمع بين متابعته حركة الحدث والوصف الدقيق للسلوك والشخصية والحالة النفسية والاجتماعية والوجدانية .

ويمكننا ان نقول بعد هذا ، ان لغة يوسف ادريس قد استوعبت المضمون وشكلت معه علاقة تناغم وانسجام جعل البناء القصصي متماسكاً وهادفاً .

■ لغة الحوار :

الحوار هو احد اساليب التعبير في القصة وعنصر مهم في بنائها وتناسق لغتها مع مضمونها . ويسهم الحوار في تصعيد الحدث وتبلور الفكرة ووضوح الهدف والكشف عن هواجس الشخصيات . ويوظف (الحوار في تطور احداث القصة واستحضار الحلقات المفقودة منها ، الا ان عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات واحاسيسها وعواطفها المختلفة .)[٤٠]

من هنا يجب ان يؤدي الحوار دوره البنائي في القصة مادامت القصة القصيرة في حاجة اليه لضرورة فنية . اذ لا يمكن عند ذاك (حذفه دون ان يلحق ضررا بالبناء العام للقصة ، بل قد يؤدي غرضا لا يؤديه السرد .)[٤١] وغالبا ماتكون حاجة السرد القصصي كبيرة ان يكون الحوار الى جانبه في تشكيل نسيج القصة القصيرة للوصول الى اعماق الحدث والشخصيات بطريقة غير مباشرة دون تكلف وافتعال .

وتختلف الافادة من امكانية الحوار من قصة الى اخرى ، فهناك قصص قصيرة تحتاج الى نسبة كبيرة من الحوار (وقد تشتمل القصة حوارا قليلاً ، وقد لا تشتمل اي حوار على الاطلاق . ولكنها في كلتا الحالين ، تقتضي ان يكون الحوار جزءاً من البناء العضوي ، له ضرورته وحيويته وحتميته ، كما يلزم ان يكون دقيقا هادفاً الى غاية مرسومة ومحددة ، بحيث يكون عاملا من عوامل الكشف عن ابعاد الشخصية او التطور بالحدث او تجلية النفس الغامضة او الفكرة المراد التعبير عنها .)[٤٢]

ان الحوار في القصة وثيق الصلة بالسرد او الوصف والحالة النفسية وجو القصة وبيئتها وحال الشخصية . لذا يجب ان يحقق مع تلك العناصر انسجاما يقود الى نمو طبيعي وحالة نضج هادئة .

اهتم يوسف ادريس بالحوار اهتماما كبيرا حتى تكاد جميع قصصه القصيرة تشتمل على الحوار في بنائها الفني . (ويتشبع الحوار عند يوسف ادريس بالتجربة الفنية ، ويلتحم مع بقية العناصر الاخرى المكونة للعمل الفني ، فلم يعد الحوار عنده مجرد وسيلة لنقل افكار الشخصيات وتصويرها تصويرا خارجيا لكنه يدخل في صميم التجربة ويتحد مع الموقف واللقطة . لقد ادار يوسف ادريس حواره في براعة تامة . ونجح في رسم شخصياته من الداخل بالحوار الحي المرن النابض .)[٤٣]

ويمكن لنا تأشير الملاحظات الفنية الآتية في الحوار في قصص يوسف ادريس القصيرة ضمن نطاق هذا البحث ، من حيث دوره الوظيفي في بناء القصة ومشكله اللغوي واهميته :

ـ أولا : لا تكاد قصة قصيرة ليوسف ادريس تخلو من الحوار بأية صورة من صوره . فهو يستخدم الحوار في تصعيد الحدث للوصول الى ذروته والكشف عن خلجات النموذج القصصي . ولا سيما ضمن موضوعات المجتمع الريفي حيث يكون الحوار مهما جدا لتجلي الشخصية والغوص في باطنها .

ان من الصعب اعتماد السرد والوصف في متابعة حركة النموذج الريفي دون استنطاقه وعقد محاورات له مع الآخرين كي يفصح عمّا في نفسه . حتى اننا لا نتصور ان تقوم معظم قصص يوسف ادريس المستخدمة للحوار في بنائها ، لو افرغناها من (الحوار) ووضعنا بدلا منه سردا او وصفا . لأن الحوار يلتحم في البنية القصصية شكلا ومضموما ويعبر خير تعبير عن المعنى .

وللحوار منذ المجموعة القصصية الاولى ليوسف ادريس مكانة خاصة واهتمام بالغ . اذ ان قصصا له (على اسيوط) و(الامنية) و(ابو سيّد) و(مشوار) و(المكنة) تفيد افادة كبيرة من الحوار ، ومن ثم امتد ذلك الاهتمام وتطور في اعمال اخرى . كما في قصة (جمهورية فرحات) و(سورة البقرة) و(هـ. هي لعبة) .

إنَّ تلك القصص جميعها وغيرها ايضاً تعتمد في حبكتها على ضربة النهاية التي توظف الحوار في ابراز تلك النهاية ،

ولكن الامر الواجب ذكره ان الحوار هناك يختلف من قصة الى اخرى . اذ نجده حوارا مشتركا جماعيا اعتياديا في قصص (جمهورية فرحات) و(هـ . هي لعبة) و(مشوار) في حين نجده حوارا قريبا من المناجاة الذاتية ومن طرف واحد في قصة (ابو سيّد) و(المكنة) و(على اسيوط) ففي قصة (ابو سيّد)[٤٤] يتكلم الرجل مع ابنه (سيّد) الصغير الذي لا يفهم من كلامه شيئا في نهاية القصة محدثا اياه عن المستقبل الذي سيكون فيه رجلا كبيرا يتزوج ويصبح له أولاد ويعوض ما اصاب اباه الآن من عجز نفسي . وفي قصة (المكنة)[٤٥] يلعن الأوسطى محمد (المكنة) التي خذلته واشتغلت بين يدي العامل الفني الشاب الصغير . وكانه يعقد حوارا مع آلة صماء ليس لها سوى صوت ضجيجها الذي يعلو في الفضاء .

ـ ثانيا : يمتاز الحوار في قصص يوسف ادريس القصيرة بقدرته على محاكاة لغة الناس في الحياة ومقاطعها الايقاعية . ليس من حيث الشكل اللغوي حسب بل من حيث الاتزان في مطابقة كلام المحاور مع الصفة الشخصية التي يمتلكها والوضع المكاني وعلاقته بالآخرين كما يحدث في الواقع ، دون اللجوء الى نبرة صوت عالية خرج عن السياق او تتجاوز على روح الواقع التي يسعى القاص الى ان يستوحيها في قصصه دائما . وبتميز هذا الحوار بالجمل القصيرة ذات الايقاع المشابه للكلام الذي يمكن ان يجري على السنة الناس في واقع حياتهم لأن (الناس قلّما يتحدثون طويلا دون مقاطعة الا اذا كان جمهورهم من الاسرى .)[٤٦]

يتعامل يوسف ادريس مع الحوار تعاملاً واعياً . اذ يراعي الحالات والاوضاع التي يكون فيها المتحاورون في القصة . ففي قصتي (جمهورية فرحات) و(ليلة صيف) نجد ان الحوار يستغرق فيه المتكلم فيأتي في جمل طويلة دون ان تحدث مقاطعة على العكس مما اشرنا اليه ، الا ان هناك مبررا فنيا لهذا التوظيف يحتم ان يكون المتكلم مستغرقا في كلامه دون ان تحدث مقاطعة وتداخل اصوات من الذين يسمعونه . في قصة (جمهورية فرحات) يكون الصول فرحات مركز القصة والنموذج الذي يستند اليه الموضوع القصصي . وهو رجل لا يكف عن الحديث متأملا ومحللا امور الحياة واحوال الناس . وقد اهتم القاص بابراز صوته دون الاصوات الاخرى وجعله صوتا يستوعب الذي سعى الى التعبير عنه . لذا كانت المقاطع الكلامية التي يتحدث بها مع الآخرين طويلة حتى ظهرت اصوات الآخرين خافتة ومكونة ثقلا ثانويا .

لنتامل هذا المقطع من الحوار :

(ولما انتهى من كتابة مقدمة المحضر سالها :

ـ اسمك ايه يابت ؟

ولم ينتظر ان تجيب او يحفل باجابتها ، وواجهني مستانفاً كلامه وانا احس انه يحدث نفسه اكثر مما يحدثني :

ـ انا والنبي المجني عليه .. ومش في الواقعة دي بس .. في الف واقعة ... في دشليون .. يمكن ما تصدقش ... اتفضل ادي دفتر الاحوال ، اصطبحنا بهتك عرض في الطريق العام و٥٩٢ اللي بعدها نشل حافظة نقود قال فيها قال ١٤٧ جنيه و٨٣ صاغ وورقتين بوسطة .. اقسم بالله ماكان فيها الورقتين ... ويمكن لجل الحلفان خمسة تعريفة كمان ، واللي بعدها قال سرقة نحاس ... قايلين في البلاغ ان النحاس وزنه ٥٠ رطل ومتهمين الخدامة .. حتة بت قد كده .. متطلعش كلها على بعضها عشرة ارطال .. وغيره وغيره .. من الصبح وانا ايدي وقفت من الكتابة ... وكله ملاليم وكلام فارغ وكذاب ... ياشيخ فضك ..

والتفت الى المرأة يسألها :

ـ ما تنطقي يابت ... اسمك ايه ؟

وقبل ان تجيب ضحك وقال كمن تذكر نكتة :

ـ واللا الجثة اللي لقيوها في الخرابة مالهاش صاحب . قصدي صاحبها مجهول ...)[٤٧] .

ويستمر صوت الصول فرحات لصفحتين متتاليتين . حتى يستطيع القارىء ان يتخيل السامعين امامه كأنهم اسرى ، وهذا الاعتقاد هو سر نجاح القصة لأنها ارتكزت على تأسيس وطغيان عالم من الواقع والحلم والوهم للرجل القروي الاصل فرحات الذي يريد ان ينظم الاشياء والناس حوله حسب ما يراه بعينيه .

وفي قصة (ليلة صيف)[٤٨] يأسر الصبي الريفي (محمد) اصحابه بكلامه عن المرأة الحلم التي اختلق عنها قصة قضائه لليلة هنيئة معها في مدينة المنصورة .. وكان الحوار

اشبه مايكون من جانب واحد لولا اسئلة صغيرة اطلقها الاولاد الصغار ، ان الضرورة الفنية التي اقتضاها الموضوع هي التي حتمت ان تكون جمل الحوار طويلة ومقاطعه مستغرقة زمنا اكثر من مواقف الحوار العادي بين الناس دون ان تحدث مقاطعة كما تحدث في الواقع عادة .

ـ ثالثا ـ ارتبط الحوار عند يوسف ادريس بصلب الحبكة الفنية في قصصه القصيرة . وقد تطور الحوار في قسم من قصصه ، كقصة (جمهورية فرحات) حتى اصبح الاساس الذي لا بديل له طابعا القصة بروح درامية واضحة اذ اننا (لو تمعنا في يوسف ادريس القصصي فلا شك سنكتشف ان به ظلا مسرحيا واضحا وان كانت القصة عنده لا يمكن ان تكون سوى قصة ويتبدى ذلك واضحا في حواره بشكل خاص . فاننا كثيرا مانراه حوارا مسرحيا في طابع قصصي ، او قل ان الحوار عنده يأخذ في جانب من جوانبه طابعا مسرحيا بمعنى انه في بعض الحالات لا يمكن ترجمته الى سرد قصصي)[٤٩]

ـ رابعاً : لم يستخدم يوسف ادريس في اية قصة من قصصه القصيرة اللغة الفصيحة في كتابة الحوار . فقد عمد الى توظيف العامية لصياغة لغة سماها من قبل لغة فنية تتفق مع رؤيته الخاصة التي جئنا على ذكرها سالفا . ان من الواضح ان ادريس حقق انسجاماً بين الشكل والمضمون في التعبير الامثل عن الفكرة . ولم تستغرقه العامية استغراقا متخلفاً عن اداء رسالته الفنية كما رأى عدد من النقاد من ان هناك (كلمات ولغة مفتوحة بموسيقية عذبة ومشحونة بالظلال والمعاني المتعددة وثمة ايضا وفي نفس الوقت كلمات رخيصة مفرطة في عاميتها تتراكم بلا اداء درامي)[٥٠] دون ان ينتبهوا الى الاتجاه الفني التعبيري العام الذي يحكم رؤية القاص والذي يعبّر عنه دائما ويكتب في ضوئه . وعلى الرغم من أنني اتفق مع الرأي القائل بوجود كلمات مفرطة في عاميتها وانه كان بامكان القاص ان يتخلى عنها او ان يستبدلها بكلمات اكثر وضوحا وتداولا ، لا أرى في الوقت نفسه ان ذلك يؤثر سلبا في الاداء الدرامي ، فالاداء الدرامي يخضع لحبكة الدراما ولحركة الشخصيات والجو النفسي والسياق الشكلي اساسا ولا يرتبط بنوعية المفردة عامية او فصيحة وهذا يوضح ان عددا من الاحكام تنطلق من اسس غير نقدية متكاملة بقدر ماتكون انطباعات تستند الى الجزئية بالدرجة الاولى .

وان من النقاد من رأى على العكس مما يرى غيرهم في افادة ادريس من الصياغة اللغوية لحواره في البناء القصصي ، فقد قال الناقد رجاء النقاش انه (لو درس ناقد طريقة يوسف ادريس في استخدام الحوار العامي وكيف انه جعل لهذا الحوار بلاغة خاصة لكانت مثل هذه الدراسة تحذيرا للكثير من الشبان من الانسياق مع اللهجة العامية اعتمادا على سهولتها ولأصبحت الكلمة العامية بليغة في النص الادبي مثل الكلمة الفصيحة .)[٥١]

ان قاصا مثل يوسف ادريس يمتلك قدرة متقدمة في صياغة اللغة القصصية وتحقيق نسق واضح بين الشكل والمضمون ، كان من الاجدر به ان يتخلى عن الاستخدام الكبير للعامية ويكتب بالفصيحة التي هي اقدر على التعبير عن الهواجس والحالات وجزئيات الامور ، ويوسف ادريس يعرف ذلك قبل غيره فلغته تشهد له بذلك في قصصه القصيرة التي كتبها باللغة الفصيحة كاملة . ولا بأس عليه ان يوظف المفردة العامية في الاطار الفصيح بما لا يخلطها بالفصيح على انها منه ، وبما يحقق في توظيفها اداءاً له واهميته في التأثير ، مادامت له رؤيته الفنية الخاصة في الاستخدام اللغوي .

خامساً : تأسيسا على ماذكرته ، ينساق يوسف ادريس احيانا وراء حوار لا يحمل زخما مهما وضروريا للسياق القصصي ، وفي زحمة الحوار باللهجة العامية ، الامر الذي يفرغ الحوار من الدلالة العميقة ويعطيه صفة السطحية والنقل الحرفي العادي من الواقع . وقصة (شغلانة) مثال على ذلك . اذ ان الحوار يشكل غالبية تكوينها ويعطي انطباعا للحالة السيئة التي يعيشها البطل في القصة ، الا ان انسياقا مطولا وواضحا كان في يد القاص ان يختصره ويكثفه هو الذي جعل الحوار عاديا بالمرة .

(ان عبده ذهب يوما
الى المستشفى ، ولم
يجلسوه امام الثقب
وانما نادوا عليه
وقالوا له : لا ..
ـ ليه ؟...
ـ .. انيميا ..
ـ انيمة ايه ؟
ـ فقر دم ..
ـ وما له ؟
ـ ما ينفعشي .
ـ وبعدين ؟
ـ لما تقوى ...
ـ انا قوى أهه .. أهد
الحيطة .

- هبوط في القلب ..
- مالكوش دعوة ..
- .. تموت
- أنا راضي ..
- صحتك ..
الانسانية .
- ودي انسانية
ياجدعان ؟!
- مش ممكن .
- يعني مافيش
فايدة ؟
- ولا عايدة ..)[٥٢]

ان هذا الحوار وغيره في بعض قصص ادريس لا يتوجه مركزا وانما ينجذب وراء سياق الكلام الجاري في الحياة دون انتقاء واختيار وتوظيف دقيق . وارجع هذا الانسياق الى اللهجة العامية التي يكتب بها ادريس والتي تجر كاتبها الى كلام اعتيادي ليس فيه تكثيف .

■ الهوامش

(١) رينيه ويليك ، اوستن وارين / نظرية الادب - ترجمة : محي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط٢ ، ١٩٨١ ، ٩٧ .

(٢) محمود تيمور (حوار مع نبيل فرج) - مواقف ثقافية ، مكتبة الانجلو مصرية القاهرة ، ١٩٨٠ ، ٤٢٠ .

(٣) محمود تيمور / ادب وادباء ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ٦٥ . (٤) المصدر نفسه ، ٦٥

(٥) مجلة الآداب ، بيروت ، تشرين الاول ١٩٦٢ ، ٣١ .

(٦) المصدر نفسه ، ٣١ .

(٧) اللغة عند يوسف إدريس) مجلة الآداب ، بيروت ، كانون الثاني ١٩٦٧ ، ٢٩ (٨) المصدر نفسه ، ٢٩ .

(٩) (وجهاً لوجه عبدالرحمن منيف وجليل العطية) مجلة (العربي) الكويتية ، حزيران ١٩٨٦ ، ١٠٢ .

(١٠) (مشكلة الموت والحياة في شيخوخة بلا جنون) جريدة (المساء) القاهرية ، عدد ١٩٥٩/٣/٤ ، ٨ .

(١١) المصدر نفسه ، ٨ .

(١٢) يوسف ادريس (حوار مع نجمان ياسين) مجلة الطليعة الادبية - بغداد ، كانون الثاني ١٩٧٨ ، ١١ .

(١٣) يوسف ادريس (حوار مع فوزي عبدالمجيد شلبي) مجلة (البيان) الكويتية نيسان ١٩٨٥ ، ١٩٥٧ .

(١٤) عبد الجبار عباس / مجلة (الآداب) كانون الثاني ١٩٦٧ ، ٣١ .

(١٥) خيري شلبي (المضمون الاجتماعي عند يوسف ادريس) مجلة (الفكر المعاصر) القاهرة ، اغسطس ١٩٦٧ ، ٦٦ .

(١٦) يوسف إدريس (حوار مع نبيل فرج) مواقف ثقافية ، ٤٦٨ .

(١٧) المصدر نفسه ، ٤٦٨ . (١٨) المصدر نفسه ، ٤٦٨ .

(١٩) يوسف إدريس (حوار مع ابراهيم منصور) الازدواج الثقافي وازمة المعارضة المصرية ، دار الطليعة بيروت ، ١٩٨١ ، ١١٠ .

(٢٠) المصدر نفسه ، ١١٠ .

(٢١) يوسف إدريس / مجلة (الطليعة الادبية) كانون الثاني ١٩٧٨ ، ١٢ .

(٢٢) المصدر نفسه ، ١٢ .

(٢٣) المصدر نفسه ، ١٢ .

(٢٤) المصدر نفسه ، ١٢ .

(٢٥) د . رشاد رشدي / فن القصة القصيرة ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٠ ، ١١٥ - ١١٦ .

(٢٦) د . محمد زغلول سلام / دراسات في القصة العربية الحديثة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، (د . ت) ، ٣٦٨ .

(٢٧) يوسف إدريس / ارخص الليالي ، دار العودة ، بيروت (د .ت) ، ١٠ .

(٢٨) المصدر نفسه ، ١٥٠ .

(٢٩) يوسف ادريس /قاع المدينة ، دار العودة بيروت (د . ت) ، ٧ .

(٣٠) يوسف ادريس / بيت من لحم ، دار العودة بيروت (د . ت) ، ٦٠ .

(٣١) يوسف ادريس / المؤلفات الكاملة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٥ .

(٣٢) يوسف ادريس / ارخص الليالي ، ٤٧

(٣٣) د . عبدالحميد عبدالعظيم القط / يوسف ادريس والفن القصصي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ٢١٥ .

(٣٤) د . علي الراعي / جريدة (المساء) ١٩٥٩/٣/٤ ، ٨ .

(٣٥) عبدالجبار عباس / الآداب ، كانون الثاني ١٩٦٧ ، ٣٠ .

(٣٦) المصدر نفسه ، ٣٠ .

(٣٧) يوسف ادريس / ارخص الليالي ، ٢٥ .

(٣٨) المصدر نفسه ، ١٧١ .

(٣٩) يوسف ادريس / النداهة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ط١٩٨٤ ، ٧ .

(٤٠) د . محمد زغلول سلام/ دراسات في القصة العربية الحديثة ، ٣٥ .

(٤١) د . طه عبدالفتاح مقلد /الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ١١٨ .

(٤٢) سيد حامد النساج / القصة القصيرة ، سلسلة كتابك (١٨) القاهرة ١٩٧٧ ، ٢٥ .

(٤٣) د . محمود الحسيني المرسي /الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ٥٣٠ - ٥٣١ .

(٤٤) يوسف ادريس / ارخص الليالي ، ٣٤ - ٣٥ .

(٤٥) المصدر نفسه ، ١٥٥ .

(٤٦) ديان داون فاير (الحوار) ، ترجمة د . عبدالستار جواد /جريدة (الثورة) البغدادية عدد ١٩٨٥/١/٢٠ ، ٥ .

(٤٧) يوسف ادريس / جمهورية فرحات ، مكتبة مصر ، القاهرة (د .ت) ، ١٤ - ١٥ .

(٤٨) يوسف ادريس / ليلة صيف ، دار العودة ، بيروت (د .ت) ، ٨٨ - ٨٩ .

(٤٩) خيري شلبي / مجلة (الفكر المعاصر) اغسطس ١٩٦٧ ، ٦٦ .

(٥٠) عبدالرحمن ابو عوف (دلالة الرؤية في العالم القصصي ليوسف ادريس) ، مجلة (المجلة) القاهرية ، عدد ايلول ١٩٧٠ ، ٤٨ .

(٥١) (حول ازمة القصة القصيرة) جريدة (المساء) القاهرية ، ١٩٦٠/١٠/٣ ، ٦ .

(٥٢) يوسف ادريس /ارخص الليالي ، ١٦٢ .

قصة قصيرة

كانت
اولـــى ايام الخريف...

■ مصطفـــى الفارسي

خرج «المقدولي» من بيته وجاء منتفضا مرتجفا :
- والله ياجماعة هذا عيب ، وانت ياعبد الرحمان ابوها فانظر ماذا ترى قبل ان يعكر الامر ولنتدبر جميعا في شأن الحال اصبح من المحال ولا احد ينبس .

كان عبد الرحمان في شبه غفوة والجماعة يلعبون الورق . ولكن حين صدف المقدولي ووقف على العتبة هجم ظله الطويل على الارض فاظلم ما بين ايديهم حينئذ اسند عبد الرحمان راسه الثقيل ونظر بنصف عين الى المقدولي ولما كان وجهه في الظلام لم يتبينه فرطم راسه الارض ورطن مجتهدا في ذلك :
- كيف يرحل الجماعة ولا احد يوقظني ؟
ثم عاوده النوم فركله المقدولي ولكنه لم يفق .
قال احدهم :
- دعه يامقدولي ، لقد شرب الليلة كثيرا .
وقال أبي :
- اجلس يامقدولي غدا ان شاءالله اركب اليها في المدينة واكملها .

وقفنا امام بوابة ضخمة مشدودة الى جدار سميك تكاد تكون نهاية الدنيا . ومد ابي عصاه الى عين في احدى دفتيها فهزها وسمعنا لها صليلا ، وضربة كأنها انين جمل معطوب ثم اخرى واخرى ولبثنا مدة بعد ذلك واقفين حتى اطل علينا احدهم من فوق ثم فتح في البوابة ثغر مرقنا منه فغشانا هواء بارد وظلام كأنما خرجنا الى العراء .
- وسرنا به حتى انفرجنا الى صخرة في ساحة يابسة وابواب مغلقة كلها ، جس ابي عنقي ثم دخلنا رواقا مظلما ضيقا ولم نكن نسمع الا دق العصا حتى انتهينا الى بهو ساخن وخرجت الينا من الدخان امرأة :
أهلا ياخالي ، وأكبت على راسي فشعرت بالبرد والخجل .
نهض عبد الرحمان فوجد المصباح مضاءً ، نادى فلم يجبه احد فلف برنسه حول جنبيه وقام غير ثابت ، فنفخ في المصباح ثم دلج .

كنت بين المسارب يومئذ العب مغبشة بغبار الوادي وشعري غير ممشط لكنني زينته بزهرتين . اطل ابي على كتف الوادي وناداني ثلاث مرات ثم اخذني الى البيت . كانت امي رحمها الله في انتظاري نحت بي فغسلتني وباركتني وقالت انه يجب ان اكون عاقلة ومؤدبة ثم اخرجتني الى البيت الكبير :
- تعالي سلمي على الضيف يابنت . أهذه هي ياسيدي ؟
- هي نفسها ياشيخ عبد الرحمان ، ما شاء الله كم تأخذ فيها ؟
- هذا عيب يارجل لنؤجل هذه المسائل الى حين . تعالي سلّمي على الضيف يابنت .

لم أتبينه في الظلمة ولكن حين لامست يدي اصابعه احسست اني اقبض على كف ميت .
* يامقدولي انت رجل كبير ولا يليق بكامل كهذا .
* * افهيمني يابنت الناس زواج على سنة الله ورسوله انا عندي الحرث والورث ومن كل ما تشتهين ، لا يخدعنك شيبي والله ان لي حرارة الثور .
* ويحك يامقدولي ارحل فقد سبقتك فضيحتك .

(ابناء اللئيمة اصبحت فاجرة في اعينهم . ماذا يريدون مني ؟ انهم كالولايا يفحشون بألسنتهم . إن لي ابا وتدا وأخوة كالنجوم في كل اصقاع الدنيا . خرجت من الحمام . كان وجهها احمر وشعرها منظما فوق راسها طويلا وصاخبا . لقد كانت عظيمة ولكنَّ عيناها مثل عيني طفلة ، ابتسمت وهي تقدم لي كأسا من الحليب البارد .
- أنت جميل ، إنك تشبه أباك تماما .

كل السجوف والمربعات الصغيرة والشموع ذات الوان دافئة ، حتى الارض كانت تلتمع والانوار تهتف في كل الزوايا وفراش الاسفنج ساخن ...
ساخن مسحت على راسي وقبعتي في فمي .
(اشرب ياعبد الرحمان ، هذه ليلة لا تدخل في حساب الزمن .)

* لم نكن نتكلم الا لما ما . كان ينزل في الصباح الى صخرته وابقى انا معلقة بين الارض والسماء ، وفي المساء كان يصعد ليدخن ويشرب ولا يكلمني حتى وهو يلهث فوقي كان يرتمي علي بثيابه فيهرسني مدة ثم يمضي .
** من تكون بنت الكلب ، باعها ابوها بمائدة خمر لمصاص

الدود وترفض نعمتي ؟ هذا سالفي الابيض اصبغه اذا لم يخرج منها فارس من نسلي .

* كانت ليلة مرعبة انتظرته طويلا ولم يأت ، نزلت اليه ، كان مشهدا فظيعا وجدته جالسا على الصخرة والقصبة بين يديه ، حسبته نائماً ايقظته فلم ينتبه.كان موقفاً فظيعاً لقد صرخت ومزقت شعري . وبعد ذلك بايام وجدتني اقبع كالبومة وحدى في زاوية من زوايا هذه القلعة المتاكلة .

(اشرب ياعبد الرحمن لدينا الكثير منها فليت الصبح لا يفجؤنا فيفجعنا فيها) هذه الايام اصبحت احن بشدة الى الوادي والغبار . احياناً أحس بطفرة شوق فأرقص واركض مثل طفلة لكنه كان كثيرا ما يطلع علي فيقطع عليَّ فرحي كنت اطرد كل الذين يجيئون اليه لاجل نفخة من قصبته تشفيهم وبعد ذلك صرت استضيفهم جميعا ، كانوا من البدو الجائعين ، كنت اطعمهم وافرحهم ولكنه لم يذهب وفي اليوم التالي جاء فضربته وطردته .

- لماذا تأتي ؟ اذهب الى الجحيم انت ودودك وزوارك ، انك قذر قذر . وبعد ذلك اراه حتى في حلمي .

(اشرب ياعبد الرحمن حتى تختنق انها لا تنفذ والليلة اوشكت ان تسقط)

** ايها الناس كنا بدواً نشحت الخير من الارض ونربط احزمتنا على الحجر ويسترنا سيرنا في الناس فلا تفرق بينكم امرأة ولا تشعلها فتنة وان كان يؤذيكم فجورها فانا آتيكم من الغد بخبر يقينها .

انت صغير ولكنك تعرف اشياء كثيرة انك تسعدني دائما ، لقد احببتك منذ اول يوم جئت فيه هنا مع ابيك . لم يعد لي في زحامهم احد فلا تقطع بي .

درجت في عرض البهو بتؤدة . كانت تحرك جسمها برشاقة ودربة فاجرة محترفة .

تؤلب عليَّ الناس يامقدولي ارفع سراويلك لترى آثار درج البهائم على لحمك . لقد اصبح الجو في الداخل ساخناً . لنذهب الى الفراش ... اذا كنت جوعانا آتيك بتفاحة ... الست راغباً في النوم ... كما تشاء اذن ، انا نفسي مسهدة وأرِقة واشعر بالبرد في اطرافي ، قل لي خرافة اذا شئت او حدثني عنك لماذا انت صامت ؟

كانت اولى ايام الخريف هزت رعشة جسد الارض وتسربت من النوافذ ريح باردة فانطفأت ثلاث شموع داخل الغرفة .

القيروان

اغنية البتـــراء*

■ ابراهيم نصرالله

* البتراء : مدينة الصخر الوردي .. مدينة الانباط في جنوب الاردن .. المدينة الصامدة دائماً في وجه الغزوات القديمة .. وفي وجه الزمن .

ياأجملَ العاشقاتِ الأوائلِ
ياجدولاً في التفاتِ الأيائلِ
كالشالِ تلقينَ هذي الرياحَ على كتفيكِ
فتغمُرُنا رعشةُ الأجنحةْ
وينابيعُ أيامك الجامحةْ
واشتعالات زهوكِ
كمْ سُلَّمٍ سوفَ نصعدُ
كم نجمةٍ
كم صلاةٍ سنصعدُ
حتى نرى سرَّنا ونغني :
لاشيء ما بيننا يكتملْ
نحنُ لاننتهي !!

تبعثينَ الحمائمَ في دمنا
تبعثينَ الرياحْ
تبعثينَ البحارَ البعيدةَ عن أمنا
تبعثينَ المدنْ
تبعثينَ السفنْ
وجراحَ الجراحْ
تدخلينَ الى حزننا سوسناً
فنولي الحدائق يوماً علينا ..
نولي الجبالْ
نراقصُ في قمةِ الأرضِ
اعراسَنا والرماحْ

كم زمانٍ مضى
كم بلادٍ مضتْ
لنرى عمرَنا
وردةً أقلعتْ
واستقرتْ على ظمأ الشمسِ ماءً
وظلَّ جناحْ
كم فضاء تدلى
على القلبِ فُلّاً
لنرى يدَنَا
في آشتعالكِ ظلاً
لهذا الصباحْ
كم بلادٍ مضتْ
لتناديَ طيورُكِ في الفلواتْ
ياسنينَ النحاسْ
ياسيوفَ البرونزْ
واقراطَ جداتنا الفاتناتْ
ياسنينِ الحديد
إنني أعبرُ الانَ هذا الزمانْ
وازرعُ في قامةِ الارضِ وجهي
وأمحو يدَ الموتِ عن زهركم -
باكتمال النشيد

إننا نخرجُ الانَ من صوتنا
ونناديَ المدى والحدائقْ
ونلامسُ آخر خيطٍ من الأُفقِ
بالحلمِ والساعدينْ
اننا نهتفُ الان ملء اليدينْ
حين نلمسُها
حين نقطفُ من صخرها قلبَنا
كي نُحبَّ المدنْ
ونُحبَّ النساءْ
ونُحبَّ الهواء الذي ينشرُ الخصبَ في العابرينْ
ونُحبَّ الجبالَ التي تتصاعدُ
نتبعُها لنلمَّ الظباء
يامدينةَ هذا الغناء
ياطيوراً من الليلكِ .. المعجزاتْ
كيف نمضي ونرجع
نمضي ونرجع
ومازلتِ أنتِ اندفاعَ الحياهْ

للججارة أنْ تهجرَ الانَ هذا الخجلْ
أنْ تغادرَ صمتاً رماهُ عليها البشرْ
أن ترى ظلَّها
زهرَها
سحرَها
وأن تورقَ الانَ مثلَ الشجرْ !
لكل الحجارةِ
أن تشرقَ الانَ
أنْ تحلمَ الانَ
أنْ تتهادى بمجدِ المحاربِ
أنْ تتصاعدَ حتى القمرْ
ليسَ لي غير صوتي
يدي ..
أمرأتي
وصباحٍ يطلُّ على جسدي
غامراً كالمطر
ليسَ لي غير أن أدخل الحلمَ
أو أدخلَ السيفَ
ها أنت بينهما
تغمضينَ الردى
تفتحينَ المدى
وتقولينَ للارضِ إني الثمرْ
وإني جمالُ المعاركِ
إذ تنتهي
وجمالُ السيوفِ القديمةِ
حاضرة في الهواءِ

وحاضرة في الغناء
وفي الارتفاع
وإني جمالُ الوداعْ
حينَ أبقى هنا
ويغيبُ المحبونَ والشعراءْ
فلا تبحثوا عن زمانٍ مضى
عبرَ أوردتي
لن ترووا كبوتي
ولا تبحثوا عن غزاةٍ
ملوكٍ
وأقبيةٍ خبأتْ عارَهم
هنا قامتي
وهنا الوردُ
والبرقُ
والاغنياتُ تروضُ صحراء من إبلٍ
وآنكسارْ
هنا الشمسُ حين يغيبُ آلنهارْ
شررٌ يتطايرُ
أو الفةٌ في نضوجِ الثمارْ
وهنا الحلمُ يكبرُ حتى يكون بلاداً
وأغنية وسِوَارْ
إنني حجرُ المجدِ في أرضكم
والجداولُ تحتفلُ الانَ بالعشبِ
لابالدمارْ

كم زمانٍ على الارضِ سوفَ يمرُّ
وكم مرةٍ سنعودُ صغاراً
توزعهم دهشةٌ
وتنقسمْ أمنيه
وأنتِ لنا

أول العاشقاتْ
أول الاغنياتْ
برعمَ اللوزِ في خجلِ الأغنيهْ
اننا نجمعُ الانَ خصركِ
في جدولٍ من صلاهْ
ونتبعه في الاهازيجِ حلماً
نسوّي الفضاء
ونمتدُّ حتى ضفائرَ سحرِكِ
نمتدُّ
نمتدُّ
فلنرقصِ الانَ
هذي التلالُ الرماديةُ
السُحبُ الارجوانيةُ
البيدُ :
ساحتُنا
فلنرقصِ الانَ
حتى نرى الماء يصعدُ من تحتِ أقدامنا
آه فلنرقص الانَ كي نتلمسَ أسماءنا
ولنعدْ للينابيعِ سحرَ الصبايا
لتُزهرَ أجسادُنا من جديدْ
فَنحبَّ المدنْ
ونُحبَّ النساء
ونسكبَ في الشمسِ أيامنا
ونغني معا
لم تأكل الشمسُ أبناءها
لم تبدلْ غزالاتك البدويةِ عشّاقها
ولكن قامتهم متعبهْ
كنهار أخير
وهذيَ السيوفُ التي تأكل اليومَ أقمار عينيكِ
يأكلها صدأ أو حريرْ

ياصديقةُ
يومانِ دارا على زمنٍ يفصلُ الارضَ
عن خطونا ..
فالتقينا
وماكنتُ أعلمُ
طفلانِ من دهشةٍ
عبرا صخرةً
فنما الغيمُ في واحدٍ
ونما العشبُ في واحدٍ
آه طفلانِ قد عبرا أول العمرِ
عادا بسحرِ الانوثةِ في العاشقاتِ
وشمسِ الرجولهْ
ياآمرأتي !!
كيفَ نرجع ياآمرأتي كاملينِ الى أهلنا
وبغير طفولهْ
وهل نغسلُ الحبَّ عن وجهنا
ونخبىء في ظلِ أسوارنا
قلبَنا وسماء الطيورِ الخجولهْ
وكيف نُواصل هذا الغناء
على مسمعٍ من بلاد قتيلهْ :
لاشيء ما بيننا يكتملْ
نحنُ لاننتهي !!
نحنُ لانتركُ العمر الاّ لنبقى
دائماً كنتِ أكبرَ من سفرٍ حولَ أجسادنا
دائما كنتِ اكبرَ من وقعِ أسمائنا
كأنّا مررنا على غابةِ الصخرِ طيفاً
كأنا مررنا
ولم نزرعِ الشمسَ في صدركِ البكرِ
يومَ آرتحلنا
كأنّا ..
كأنّا
على قممٍ تصطيفها رياحُكِ
لم نزرعِ الشمسَ
حين قُتِلْنَا
ايها القادمون
هيَ الماءُ حين تجف الغيومْ
هيَ العشقُ حين تجف النجومُ
هيَ العمرُ في آمرأةٍ دثرتنا
هيَ العمر في آمراة ازهرتنا
هيَ القلبُ متشحٌ بهواهْ
هيَ الارضُ في قُبلةٍ أو صلاهْ
... ...
آهِ يادهشتي
كأنكِ سيدةٌ من أبدْ
وأيائلُ راكضةٌ في جسدْ
آهِ يادهشتي
ياغناء القوافلِ
ياألفةَ الدفء والانبياء
ألذا الزهرُ منتشرٌ في الهواء
والحدائقُ قاماتُ هذي الجبالْ
والأناشيدُ كورتِ الأفقَ أرضاً
فكنتِ الفضاءَ ؟ !!

- الاردن

ندوة الاقلام

البحث عن هويتنا القومية في الفن التشكيلي

■ المسهمون :
- د . بهنام ابو الصوف
- د . جميل حمودي
- د . علاء حسين بشير
- نوري الراوي

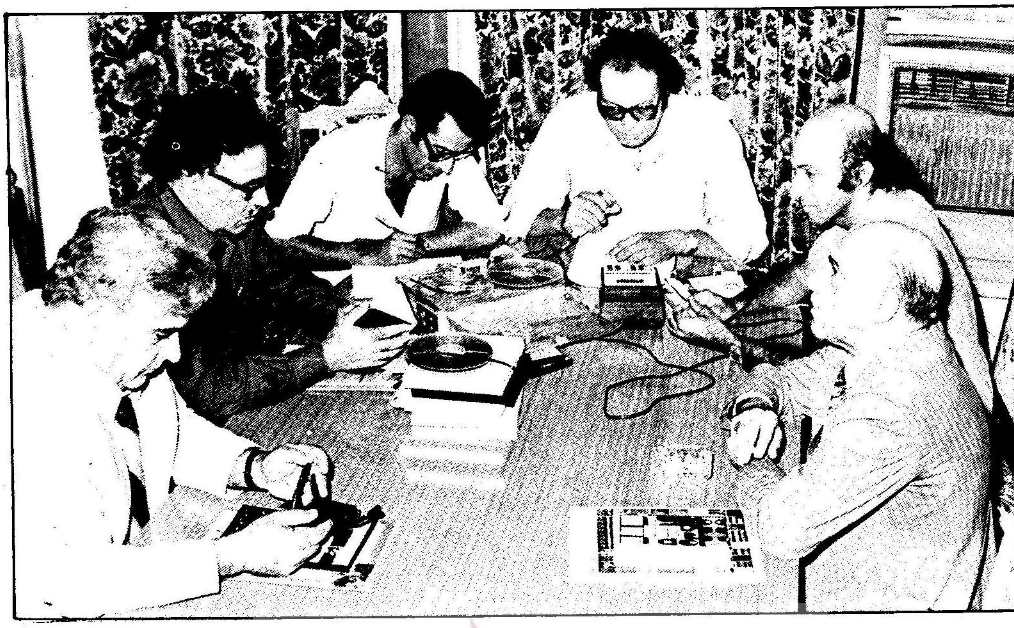
أدار الندوة - شوكت الربيعي

□ شوكت الربيعي : تظهر الحاجة الاساسية الى الحوار الموضوعي بين الفنانين التشكيليين والمؤرخين الآثاريين ونقاد الفن والمعماريين والجماليين ، للتوصل الى رؤية فلسفية عربية ترافق التطلعات الكبرى للامة العربية وهي تسعى لتحقيق اهدافها القومية في التحرير والوحدة ومقاومة العدوان دفاعا عن القيم الحضارية والمبادىء الانسانية وبناء النظام الاقتصادي المستقل .. من هنا تبدأ مهمة هذه الندوة التي نعقدها للمساهمة في البحث عن صيغ جديدة تكفل للشخصية الفنية العربية وضوحها ونموها وتطورها باتجاه وضوح السمات المتميزة للفنون المعاصرة في الوطن العربي . ولتسهم هذه الفنون الخلاقة في بناء الحضارة والدفاع عن مستقبل الامة العربية في المراحل المقبلة من تأريخ العرب الحديث .

اذ ستشهد المراحل المقبلة من تأريخ الفن ، انطلاق الجوهر الخلاق في الفنون التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي وستقفز فيها روح الابداع العربية الى صميم حقائق العالم الراهنة ولا بد من القاء الضوء على هذه النقطة بالذات لكي نتوصل الى حصيلة فلسفية وفكرية وتقنية تنبع من التجربة المعاصرة للفنانين التشكيليين العرب والعراقيين بشكل خاص .

اذا كان لابد من بحث مكونات الوحدة في الفن العربي المعاصر فيجب ان نلقي الضوء على الخلفيات الثقافية لامة عربية امتلكت وحدة الثقافة والتاريخ والارض في الفكر العربي المعاصر . ولابد من التوصل الى وحدة تشكيلية تضارع ماورثناه من هذه الخلاصات في عهد ازدهار الحضارة العربية الاسلامية في ضوء ذلك يكون بالامكان ان يتحدث (د . بهنام) عن العلاقة الجدلية بين فنون العراق القديم (السومري . الاكدي . السومري الحديث . البابلي القديم الكاشي البابلي الحديث ، الآشوري . البابلي الحديث . الكلداني ، وان يتحدث عن العناصر الفاعلة ، او التي تأثر بها الفنان المعاصر في العراق او في الوطن العربي .

□ د . بهنام ابو الصوف :- نشكركم على اتاحة مثل هذه الفرصة للتحدث في مسائل فنية ، هي باعتقادي جوهرية ومهمة للبحث عن هوية واصالة الفن العربي والفنان العربي في منطقتنا العربية .. تحضرني بدايات مهمة في مسألة الفن بانواعه .. منذ البدايات الاولى قبل السومريين .. في الالف السادس قبل الميلاد ومنذ ان عرف انسان هذه المنطقة في الارض العربية كيف يكوّن اشكالاً واجساماً ندعوها الان - ونعرفها في المتاحف بعد ان تم



كشفها ـ ندعوها قطعا فنية او بقايا فنية للانسان الاول .. جاءت بدايات هذه النماذج للفنون بانواعه عفوية تلقائية .. دون ان يتعمّد القيام بها .. فمنذ ان بدأ يتعلم الزراعة وينتج قوته بنفسه ويستقر في كوخ بسيط في طول المنطقة وعرضها ، في السهول والوديان منحدرا من الجبال الى ينابيع المياه .. قادته معرفته بتدجينه الحيوان وزراعة النبات في الالف الثامن والسابع قبل الميلاد الى الاستقرار في الالف السادس نهائيا في قرى اولى لبيوت واكواخ طينية بسيطة وكان يتأمل الطبيعة والعواصف ، المناخ البحور الرياح . الارض . فالارض عند الانسان الاول كانت مهمة جدا لانها هي التي اعطته الحياة .. الارض التي اخرجت النبات الذي عرفه وجمعه سنة بعد اخرى وينميه ويعيش عليه . الحبوب الاولى : الحنطة والشعير التي اخذ ينتج منها الكثير ويحّولها الى غذاء يومي . هذه التجربة الرائعة ومعرفته الاولى بان الارض تعطيه الحياة .. وتمنحه الحياة ، هذا التصوّر كاد ان يرفعه الى عبادة الارض من هنا جاء احترامه الكبير للارض . المعتقدات الاولى في ظنه كانت تدور وتتركز حول هذا الينبوع وهذا المصدر الرئيس لبقائه ووجوده . (الارض) حاول تصويرها باشكال متخيلة تشبه الارض المعطاء . الخصبة . فعمل نماذج لنساء :ـ اشكال آدمية على هيئة نساء عاريات وشكّلهن على هيئة المرأة الحامل :ـ اوساط متضخمة وارداف متضخمة جدا .. رأس صغير طبيعي ، احيانا غمز للرأس بشكل وتدي . العيون غير مهمة في نحته ، تفاصيل الوجه لاتعنيه ، الارجل وهي على هيئة اشكال وتدية او مسامير . المهم عنده وهو وسط المرأة (بطن المرأة) التي تعنى لديه الارض .. كان يعرف منذ آلاف السنين ان المرأة تنجب الاولاد بعد عملية التكافؤ .. قارنها بالارض واخذ يصوّرها . هذه الاشكال الادمية الاولى موجودة في كل مناطق ومواقع الارض العربية .. مواقع كثيرة يمكن تعدادها في العراق وفلسطين وسورية ومصر وشمال افريقيا باكملها وفي الجزيرة العربية والخليج العربي .. مواقع تشابهت فيها البقايا الاثرية والمخلفات المادية لانساننا الاول في الالف السادس قبل الميلاد .

ابرز اثر خلفه لنا دل على ارتباطه بالارض وبعقيدته الاولى التي كان دافعها الاول والاصيل البحث عن مصدر الحياة وهي الارض اي الام الالهة .

بعد ان تدرج الانسان في مضمار الحضارة والتقدم في الالف الخامس والرابع . عند مجيىء السومريين ، وعند معرفة الانسان الاول في وادي الرافدين ، مركز حضارة



شوكت الربيعي

المنطقة الاولى ، تعلّم كيفية تدوين افكاره الاولى سمّى الام الارض او الام الالهة : انّانا . التي هي ايزيس في مصر وهي عشتار بعد ذلك وهي عشتروت عند السوريين ثم كانت تدعى افروديت وفينوس عند الاقوام اليونانية والرومانية . هذا باعتقادي كان البداية الاولى لتحسس الانسان بمعنى الارض لالتصاقه بمعنى حياته فانتج اشياء نعتبرها فنية (وهو لم يعتبرها كذلك) كان يعتبرها حاجات حياتية ، يتقرب لها او يحملها . مثلا في تل الصوان قرب سامراء عثرنا على نماذج من الام الالهة من الطين لاول نموذج لغرفة معبد في الطبقة ، السفلى في تل الصوان من اوائل الالف السادس . وهذا النموذج الاول من غرفة المصيد قد وضع فيها عدد من تماثيل الام الالهة .

ـ هذا الدليل الاول في منطقتنا ، جعلنا نربط بين عقيدة الانسان الاول بالخصب وبين معتقده الديني .. هذه الاشكال البسيطة الاولى للمرأة كانت بالنسبة له نماذج الهية او نماذج لها قوى ربما كان يعتقد انها تساعده على التكاثر .. والحصول على الغذاء بشكل مكثف .. في الحقيقة اردت ان القى الضوء على هذه البداية التي ندعوها بفن النحت الاول .. والنحت المدوّر .

اعقب هذه البدايات اشياء ووسائل نستطيع ان نسميها (فنية) والتي تعمّد الانسان (السومري او الاكدي او البابلي او الآشوري او الفرعوني او الفينيقي او العربي او في الخليج العربي والجزيرة العربية) ان يخضعها لأغراض تزيينية ولأغراض عقائدية ولأغراض حربية .

في البدايات الاولى كانت الاغراض غير فنية كما اعتقد .

□ شوكت الربيعي : د . بهنام ـ ركزتم على نقطة رائعة نسعى الى بحثها وهي [رمز الارض] من خلال القيمة الابداعية في الفن ، وخاصة في المنحوتات الصغيرة التي ربطها الانسان الاول برمز المراة واكد ان (بطن المراة) التي هي الارض او الجذور وهذه النقطة هي التي نريد التأكيد عليها .. لان الهوية حقا تعني التعمق في فهم ابعاد الجذر الممتد المتغلغل بعيدا في الارض وتمثّل اهميته قصد الاغناء وتجلي سبل واشكال وطبيعة مراحل التاريخ وصراعاتها فهناك مرحلة يمكن ان يتفضل الاستاذ (جميل حمودي) بمتابعة الموضوع المتعلق بقانونها وحالاتها وهي فترة ماقبل الاسلام .

□ جميل حمودي : الواقع ان (د . بهنام) تحدث عن موضوعين مهمين ذكر الاستاذ (شوكت) اهمية احدهما وهو التصاق عواطف الانسان بالقبتاريخي . بالارض ومحاولته ان يرمز لها بهذه الاشكال الآدمية التي كانت مكوّرة شبيهة بشكل الارض .. لكن احب ان الفت النظر الى شيء آخر مهم ذكره (د . بهنام) . وهو ان هدف الفنان البدائي او (القبتاريخي) لم يكن هدفاً جماليا .. اذ لم يقصد الفنان البدائي ان ينتج تحفة للتمتع بجمالها . كذلك لم يقصد ابدا انه كان عليه ان يتاسلب باسلوب معين كأن ينحت الوجه بالشكل (الفلاني) او اليد بالشكل (كذا) انما اراد ان يبز نواحي معينة ترمز الى الافكار او الاشياء التي دفعته الى خلق اشكاله الفنية ـ هذه الاشكال الفنية قبل ان تخلق لم تكن هدفا فنيا خالصا وانما كانت مجرد عمل شبيه بالعبادة فالابداع الفني كان نوعا من الصلاة لذلك نشعر حتى اليوم عندما نتأمل تحفة فنية من تلك العصور القديمة ، نشعر بالزخم العظيم والقوة التعبيرية الهائلة الموجودة في التماثيل لانها ماتزال تحتفظ بالنفس المتعمق وبالعاطفة القوية الجياشة التي دفعت الفنان الى ان يخلق هذه الصلوات المنحوتة او المرسومة او الملونة .. يدفعني هذا الى تذكر الفرق الكبير بين القيمة الفنية الحقيقية التي تبقى قوية ومعبرة على مدى العصور وبين سواها . هذا الشيء اصبح بعد فترات من التأريخ ينقص التحف الفنية .. اي تغيرت الدوافع الاساسية لابداع القطعة الفنية وبدأ الدافع الديني يقل والروح الفطرية المبدعة تقل عند الفنان لانه اصبح يطمح الى ارضاء جماعة معينة ارضاء الملك او الحاكم او رئيس

الكهنة بصورة خاصة وكان هناك توجيهات يتلقاها من رئيس الكهنة لابداع تمثال اله او ملك اذن حينما يوجد توجيه من خارج نفس الفنان يقل التوجه الذاتي العميق ففي العصور التي تلت العصور السومرية ـ في العصور الوسطى (مثلا) وفي العالم كله اصبح الفن يسير باتجاهات جمالية خالصة .. اي انه اصبح يهتم بالزخرف وبالتوجيهات التزينية لذلك قلّت القوة المبدعة الخلاّقة عند الفنان قبل العصور التاريخية .

يبقى الفن على اية حال عملا ابداعيا يبدأ بنفس الفنان ثم يرتبط بكل مافي المجتمع من احداث وتوجيهات وحقائق حياتية ودينية وفلسفية ويساهم فيها . لكن هناك قضية الاسلوب الفني الذي اتبعه الفنان في مختلف العصور ومختلف البقاع .. نرى ايضا ان الفنان قد تأثر تأثراً عميقا جدا بالبيئة .. البيئة الزمنية ، المكانية ، الطبيعية . الخ

فالفنان الذي عاش في منطقة جبلية يكثر فيها الحجر والمرمر ابدع اكثر تماثيله او قطعه الفنية من هذه المادة ، بينما الفنان الذي عاش في الغابات ابدع انتاجه الفني من الخشب وهكذا كانت البيئة توحي الى الفنان بنوعية المادة والمظاهر الفنية لانتاجه والمواد التي يستعملها لتسجيل انطباعاته وافكاره .. في الفترة التي سبقت الاسلام تنوعت الحضارات في مختلف الاقطار العربية نرى في العراق كان هناك ازدهار لان العراق في عهد الاسلام كان وريث عدة حضارات نستطيع ان نتوغل بها في الزمن ونصل الى ١٠٠٠ الف عام كما اعتقد . بينما نراها متأخرة في اماكن اخرى من الوطن العربي او اينما ظهرت في ازمان تالية .. في اليمن نرى بقايا سد مأرب نرى ان الحضارة قد وصلت الى مرحلة متقدمة في حدود الف او الفين قبل الاسلام .. تدل هذه البقايا المعمارية والفنية على ان الفنان العربي في تلك البقعة من الجزيرة العربية كان ايضا يطمح الى حشد كمية هائلة من العواطف والافكار للتعبير عن اشياء بدأت بالدين وانتهت بالقيم الجمالية لانه لابد للفنان من قولبة انتاجه الفني بقالب جمالي معين تساعده على انجاز ذلك ، المادة ، امكانياته ، المهارة ، الصناعة وحتى في حقب بعيدة في التأريخ نشعر ان الفنان اراد ارضاء الآخرين .. اراد ان يرى اعماله الفنية للاخرين وان يكسب به رضاهم .. الحضارات المزدهرة في الاقطار العربية قبل الاسلام توجهت باتجاهات متشابهة واكثرها تعالج مواضيع دينية وحياتية واجتماعية متقاربة وكانت السمات الظاهرة على الانتاج الفني من تلك الفترة هو ان الفنان اراد ان يبسط في نفس



بهنام ابو الصوف

الوقت الذي اراد ان يكون موضوعه غنيا .. التبسيط بالشكل والاغناء بالمضمون واستطاع ان يعتمد على المادة التي ساعدته على ان يأتي بأساليب وتقنيات تتلائم مع الافكار والمضامين التي كان يريد التعبير عنها .. ثم ان هناك التراث الذي ورثه الفنان عن خلفيته التاريخية .. فهو لايستطيع ان ينفصل .. وكان يهتم بالماضي ويعتمد عليه ويستقي منه مايوحي له اسلوبه الذي يريد به ان يتقدم وان يتمرحل الى آفاق جديدة .. اي ان طموح الفنان لايتوقف عند التعبير عما في نفسه وانما كان يريد ابدا ان يتقدم باسلوبه الى امام وان يأتي بجديد سواء اكان ذلك من حيث الشكل او من حيث المضمون .. الاسلام اثّر على الفن وجعله يتطور وينتقل من مرحلة معينة ذات صفات معروفة ومحددة الى آفاق واسعة جدا .

□ د . بهنام ابو الصوف : ممكن اضيف الى ماقاله الاستاذ جميل تعليقاً موجزاً . اذ لفت انتباهي استخدامه تعبير «توجيه الفنان ، في عمل بعض التماثيل في فترة يقصد بها «الفترة السومرية ، وهي في الحقيقة في اوائل الالف الثالث واواخر الالف الرابع بعد ان عرفنا ان الانسان قد انتقل من مرحلة التصاقه بالارض الى مرحلة عمل التماثيل الصغيرة للام ، الالهة ، الارض ، دخل في العصر السومري او في زمن الحضارة الناضجة في كل منطقتنا . بداية الالف الثالث قديم اصبح هناك فنانون ونحاتون يقودهم نوعان من

العمل الفني ، الاول للاغراض الدينية والثاني [العمل التلقائي] او للاشخاص او للتزيينات في المعابد والقصور (لقضايا زخرفية) وتماثيل اشخاص ..

اردت ان اميز هذين النوعين من الفن . كانت هناك تقاليد في النحت الديني . الاله [آبو] او الالهة (إنّانا) ينحت بشكل معين رزين ومهيب ومحترم ومن خصوصية الكهنوتي ، احترام القديسة .. ماكان الفنان متحرراً وعلى سجيته حينما كان ينحت مواضيعهم الدينية .. الالهة عشتار او إنّانا في الاناء النذري في القاعة السومرية في المتحف العراقي (الالهة) بشكل معين .. ولم يعطها الشكل الطبيعي او الطابع البشري . بتشريح طبيعي اعطاها معالم وقيم كانت لها تقاليد معروفة في تشكيل الالهة بينما نجد الفرق عندما نحت تماثيل الاشخاص (وجه الوركاء) مثلا .. وجه طبيعي لفتاة جميلة جدا فالنسب والتعابير والعيون وتحقيق الشعر .. كان حراً في صياغتها .. الحقيقة اردت ان اميزّ بين هذين النوعين في الالف الثالث ق . م . وفي المراحل اللاحقة ايضا الاكدية والبا بلية ، كان الفنان مقيداً خلالها بالنتاج الديني وكان حراً في النتاج الدنيوي .

□ جميل حمودي : الاسلوب الواقعي الذي ذكره د . بهنام في تمثال (فتاة الوركاء) اعتقد انه ليس بالواقعية الكلاسيكية التي عرفناها في السابق . والتنّوع الاسلوبي في كل حضارة شيء اعتيادي وطبيعي والدكتور (بهنام) يذكر ان هناك (ماكيتات) لتماثيل الثيران المجنحّة من العصر الآشوري موجودة .. هذه [الماكيتات] هي نماذج مصّغرة للثيران المجنحة التي عملت للقصر .. لابد ان تُعرض على الملك او المسؤول عن المشروع للحصول على الموافقة ثم تنفذ .

لم تكن هذه التماثيل ذات طابع ديني ، مع ذلك كان الفنان متقيداً برأي الآخرين وبتوجيهاتهم . وبالرغم من ذلك اعتقد ان حرية الفنان لم تكن غائبة وانما كانت حاضرة حتى في التماثيل الدينية . لان التوجه الذي كان يستقيه الفنان القديم من حيث المضمون ومن حيث شمولية التمثال على كل العناصر والمواصفات التي تخص الاله او الملك او اي موضوع آخر سواء اكان دينيا او دنيويا كان القالب والاسلوب متأثرين بحرية الفنان وتطبع فعلا التوجيهات التلقائية التي يفرضها الفنان على انتاجه الفني ولكنه لم يكن منفصلا عن التوجيهات الاخرى في نفس الوقت .

□ د . بهنام ابو الصوف : الحقيقة لااريد ان اطيل في هذه القضية التأريخية .. لكن احب ان اضيف الى هذه



د . علاء بشير

النقطة بالذات .. كان هناك اسلوبان ديني ودنيوي وكان الحديث عن (ماكيتات) الثيران المجنحة التي انجزها الآشوريون وما بعدهم .. بالضبط كان هناك توجيه وكان فيها توجه دنيوي ايضا .. كان فيها توجيه وتقليد ديني . لان تماثيل الثيران المجنحة المركبة من رأس بشر واجنحة طائر عظيم هو (النسر) وجسم ثور واسد احيانا واقدام اسد هي منحوتات دينية ايضا . وارجو ان يظل هذا التقسيم في اذهاننا فالفنان العراقي القديم في منطقتنا العربية كان ينجز اعماله ضمن اسلوبين الاول للاغراض الدينية والثاني للاغراض الدنيوية . والفنان في الاصل غير حر ، مقيد وفي الثاني كان الفنان على سجيته وهذا ماحاولت ان اثبّته كخلفية تأريخية .

□ شوكت الربيعي : اذاً فقد توصلنا الى التأكيد على ارتباط العمل الفني بحياة المجتمع وبالاستجابة لمتطلباته وارجو ان يعقب الدكتور (علاء بشير) على ذلك .

□ د . علاء بشير : لدي تعقيب حول ماطرحه الدكتور بهنام والاستاذ جميل حمودي . اعتقد شخصيا انه من الطبيعة الانسانية ان ينظر الانسان الى جميع النشاطات السابقة وخاصة الموغلة منها في القدم ، على انها مقدسة وقد نضيف الى بعض الاعمال التي وصلت الينا منذ آلاف السنين هالة من القدسية وأرى في ذلك شيئاً من الخطورة على نشاطاتنا المعاصرة . لانه ربما اذا قدر لبعض الاعمال الفنية



جميل حمودي

ونشاطاتنا الان ان تكون حاضرة فيما بعد الاف السنين فسينظر اليها كذلك على انها «قدسية» والسبب يعود الى ان الانسان بحكم الصراع النفسي بين الحياة والموت غالبا ماينظر الى الاشياء القديمة على انها اشياء اطول منه عمرا لانها عاشت الاف السنين في حين ان معدل متوسط عمره خمسون سنة .. انه يضيف على هذه النزعة الانسانية نوعا من القدسية .. واعتقد ان في ذلك شيئاً من الخطورة على انتاجاتنا المعاصرة .. وهذا ماأردت ان اضيفه .

□ د . بهنام ابو الصوف : **الواقع ان رجل الآثار او مؤرخ الفن لايأتي بشيء من عنده .. الشيء الذي تفضل به د . علاء صحيح .. لكن رجل الآثار عندما يعثر على دليل معين وهو مرتبط بمسائل دينية .. [المعبد او التماثيل مدوّن عليها الإله آبو أونابو] فالآثاري يفسر الادلة المادية بقدر ماتمليه عليه ماهّية الشيء . وثقافته الآثارية وما يستطيع استيعابه في هذا الدليل او المادة الاثرية .. فمن الخطر التوسّع بالتفسيرات واضفاء القدسية عليها وتحميلها اكثر مما عليه من حقيقة .. نحن نفسر الدليل المادي بقدر مايحيط به من بيئة .**

□ جميل حمودي : **احب ان اعلق على ماتفضل به د . علاء وهو انني لااعتقد بوجود خطورة كبيرة على الفن المعاصر حتى في حالة اعتبار الاشياء القديمة ذات هالة قدسية .. وقدسية العمل الفني ليست باعتقادي خطرا على الفن ومسيرته انما بالعكس . فان هذا يضيف على الفن قيمة .. واذا كانت هذه الرهبة (التي اوحى بها الينا د . علاء) عائقا فهي ليست عائقا حقيقيا بالنسبة للابداع الفني .. الابداع الفني يأتي من النفس ويظهر من خلال المادة ويتم انجازه ليوصل انفعالات واحساسات ومضامين معينة عاشها الفنان .. هذا هو الفن الاصيل .. الفن الحقيقي ، الفن الذي ينبعث من نفس الفنان من خلال المادة الى الجمهور وعبر التأريخ . ولا بأس ان يكون عند الفنان خلفية ثقافية ومعرفة عميقة بالماضي وحتى اذا جرى العكس ان يكون الفنان جاهلا بالماضي او ان المعلومات التي استقاها الفنان مغبّشة غير واضحة فلا بأس ان تكون لاعماله قدسية معينة .**

□ د . بهنام ابو الصوف : **في الفن القديم . السومري او الاكدي او حتى البابلي القديم بداية الالف الثاني ، لم تكن كل اعمال الفنان قدسية او دينية .. هناك مواضيع كشفت عنها التنقيبات :- على الواح الطين لايجرؤ اكثر الفنانين المعاصرين (الان) تحرراً ان يخوض بها ويعرضها .. هناك مشاهد جنسية مكشوفة جدا ومشاهد زواج ايضا يطلق عليها الاثاريون «زواجا مقدسا» لااعتقد ان فناناً معاصرا يمتلك الشجاعة على انجازها وعرضها .. اكررها هنا انه لم تكن جميع مواضيع الفنان العراقي القديم قدسية او دينية .**

□ جميل حمودي : **اعود فأوضح انني فهمت عن (د . علاء) ان القدسية لاتعني (الدينية) فالدكتور (بهنام) محق في كلامه عن المنطلق الديني في الفن .. هذا صحيح ونحن متفقون عليه .. لكن اعتقد ان (د . علاء) قصد بالقدسية شيئاً اخر (غير المعاني الدينية) .. القدسية شيء اخر اوسع من مجرد مواضيع دينية .. لا ادري اذا كان الدكتور علاء يوافقني على ذلك ؟**

□ د . علاء بشير : **الشيء الذي قصدته بالقدسية هو ليس [معنى الدينية] .. القدسية ، تقديس الاعمال . اسمحوا لي ان اورد مثلا واحدا ربما له صلة بالتراث من قريب او بعيد : اذا عاش انسان مافي بيت قديم موغل في القدم ، يحتوي على اشياء قديمة ايضا ، فهو عندما ينتقل الى بيت جديد فسوف يحمل معه كل الاشياء القديمة الموجودة في البيت ، حتى المسمار الصدىء سوف يحمله معه .. وسوف يحدث ثمة تضارب وعرقلة في طريق ما استجد من تصوّر في البيت الجديد .. هذا ماأردت ان اهدف اليه .. ليس كل شيء قديم مقدسا . بعض الاعمال والاثار رائعة وبديعة ولكن**

ينبغي الّا نحملها اكثر من قيمتها واكثر مما تستحق . لانها في اعتقادي تعرقل مسيرة الانسان المعاصر .

□ شوكت الربيعي : اذاً فقد حصل الاتفاق حول هذه النقطة التي توقفنا عندها كثيرا .. ولكن دراسة التطلعات الاساسية التي رافقت تبلور الحقائق الحضارية لابد من الوقوف عندها بهذا الشكل ايضا .

يستمد الفنان العربي المعاصر مكونات الابداع الفني من بعد فلسفي ، تشكلت عن قيمته التطورية خصائص وسمات ارتبطت بحياة المجتمع العربي واستجابت لمتطلباته وضروراته مثلما حدث عند بواكير العهد الاموي الى بواكير العهد العباسي الثاني الذي ازدهرت فيه الحضارة العربية الاسلامية ازدهارا اثّر على الكثير من القضايا المركزية لحضارات العالم .. ولو ان سمات هذه الحضارة كانت وليدة تزاوج الحضارات الخاصة بالفن العربي الاسلامي .. ابرز مايمكن بحثه هنا هو رسوم مدرسة بغداد للتصوير في العهد العباسي .. في القرنين الثاني عشر والثالث عشر وظهور المرتكزات الجمالية في فن المنمنمات والتزويق .. وفي فن العمارة .. واني لأرجو ان يتولى الفنان نوري الراوي مهمة الحديث عن هذه النقطة ، وخاصة رسوم الواسطي واثرها على اعمال الكثير من فنانينا المعاصرين واخص منهم الفنان المبدع المرحوم (جواد سليم) .

□ نوري الراوي : تناولتم الجانب الحضاري في الفنون وبدأتم من فترات ماقبل التأريخ . هذه المقدمة مهمة جدا للتوصل الى العصر الحديث وهو العصر الذي نعيشه ونبلو قضاياه ، مدرسة بغداد لفن تصوير الكتاب اثرت تأثيرا مباشرا على بعض الفنانين العراقيين ونذكر منهم بالدرجة الاولى الفنان المرحوم جواد سليم .. تخطيطاته واعماله وكثير من نحوته .. لكن .. هناك قضية كبيرة جدا تواجه الباحثين في الوقت الحاضر ، تواجه الفنانين . الفنان المعاصر يقع الان في منطقة جذب فكرية متعارضة ، تيارات فكرية تأتي من الشرق والغرب وتنبع من الداخل ايضا .. اخذ الفنان مهمات اخرى تختلف عن مهمّات الفنان القديم فكان عليه ان يترجم قضايا الحياة المختلفة الى اعمال فنية .. انتهى دوره كمزخرف وكمبدع جمالي الى ان يكون مبدعا فكريا .. ان يصبح مفكرا وفناناً ومبدعاً في آن واحد من هذه النقطة بالذات تبدأ قضيتنا ومعالجاتنا لقضايا الفن المعاصر . كيف يجب ان يكون ؟ ماهي الآفاق والامتدادات والطموحات للفن العربي المعاصر ؟ نحن تغذينا على موجودات مدارس الفن الحديث في الغرب . تيارات الفن الحديث الاعمال الفنية من عصر النهضة حتى الان تشبعنا بمدارس الغرب كثيرا .. لكن كيف يمكن لنا ان نخط طابعنا الخاص او مدرستنا الخاصة او تقاليدنا الفنية العربية التي ترتبط بالحاضر وتمتد جذورها في ماضي العصور . نحن لانبدأ من السطح يجب ان نربط بين الحضارات ونحن اهل الحضارات ، قديمة وعربية ، وحتى العصر الراهن .. نحن نوصل مابين حضارتنا وتراثنا وبين وجودنا الحاضر . هذه النقطة اوجدت تساؤلات كثيرة وبحوثا ومناظرات معقدة جدا .. هل يمكن ان نرسم كما رسم الواسطي لكي نصبح فنانين تراثيّين او مرتبطين بالتراث ؟ يمكن ان نستخدم الزخرفة العربية التجميلية لكي نرسم واقعا عربيا حاضرا معاشا .. كيف نتوصل الى مستقبل يحمل هوية جديدة للفن العربي . كل هذه التساؤلات تحملنا على البحث عن آفاق جديدة ، ولكن هل بالاساليب الغربية المعاصرة ؟

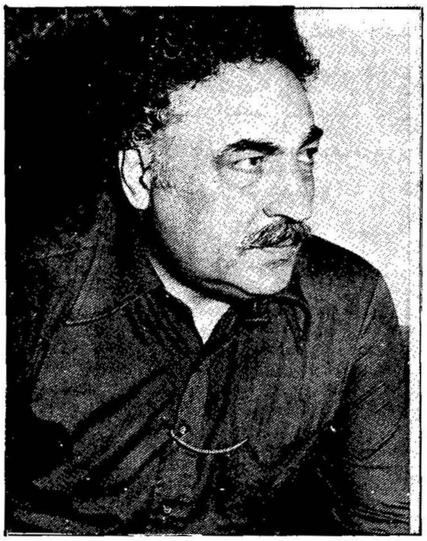
الفن ينفرش على رقعة الوطن العربي ، وهو يترسم خطى المدارس الحديثة في الفن التشكيلي الاوربي ، هنا المعضلة هل هو الاسلوب الذي يبدا ام هي الافكار ؟ ارجو ان يساعدني الاخوة على وضع لمسات لهذه التساؤلات .

□ جميل حمودي : الحقيقة انني استغربت من عبارة كيف يجب ان نصل الى ايجاد الهوية او الشخصية المتميزة في الفن المعاصر . هذا السؤال نفسه في اعتقادي هو شيء غير وارد . لان هوية الفن هي مسألة جذرية تتصل بالعملية الابداعية في الفن .. لان كل فن يتصل وينتمي الى حضارة والى فترة زمنية معينة .. وكل فن لايمكن ان يستحق ان يسمى (فن) الا اذا اتصل بكل مايحيط به من مواصفات بيئية وطبيعية وتأريخية وتراثية .. الاستاذ نوري الراوي قال : هل علينا ان نرسم مثل الواسطي حتى نصبح تراثيين طبعا لا . يجب علينا ان نعيش زمننا وان ننتج وفق الايحاءات التي نحصل عليها للتعايش مع بيئتنا وزمننا وطموحاتنا المعاصرة . لكن هناك امكانيات تتصل بالاسلوب الفني ، بطريقة التعبير ، بالمواد المستعملة بالافكار والمضامين . بكل هذه الاشياء التي تكوّن الصورة او الصيغة التي يستطيع الفنان ان يعبر بها من خلال انتاجه يعني الفنان العراقي مثلا ليس عليه ان يرسم بنفس المواد القديمة او المواد الاوربية او اي مواد اخرى معينة .. انما هو حرّ في اختيار هذه الاشياء .. فاذا كان وعيه بهذا الموضوع كاملا وانتمائيته بالبيئة وبالتاريخ وبالتراث

صحيحة ونَفَسه متطلعاً الى آفاق مستقبلية فهو يستطيع ان يبدع القالب الذي يعطي لفنه الطابع الحديث الذي لم يهمل التراث وانما استوحاه بطريقة مستحدثة ومبتكرة .. ونحن نستطيع ان نعطي لفننا هوية قومية ، عربية او محلية باستيحاء التراث فقط لابنقله ولا بالسير على نفس الخُطى التي سار عليها الفنان القديم .. ثم ان هناك مشكلة اخرى .. بعض الفنانين في العراق او في بعض الاقطار العربية ارادوا ان يعطوا للوحاتهم ولآثارهم الفنية صفات اطلقوا عليها (هوية قومية) كأن يرسموا الاشخاص بملابس معينة .. ازياء قومية (العقال ـ العباءة) .. هذا عمل سطحي .. لايمكن ان يقال عن هذا انه استيحاء للتراث .. نحن نفهم استيحاء التراث حتى في اختيار المادة التي يرسم بها الفنان . طريقة التعبير عن الاشياء .. طريقة الرؤية المعاصرة التي تستند الى التحليل العلمي والى الفهم العميق للتاريخ من خلال نظرتنا المتقدمة .. من خلال هذه المعلومات ومن خلال الثقافة الفنية الغنية التي يجب ان يمتلكها الفنان ، نتطلع الى خلق الهوية .. ابداع الهوية مثلما ابدع السومري هوية فنه وطابعه الخاص يجب ان نبتكر هذه الهوية من واقعنا . من وجودنا . من كل مايحيط حياتنا من اشياء .

□ نوري الراوي : حينما تساءلت فانني انما اطرح قضية وليس تساؤلي تساؤل من لايعرف .. انا افهم الفن عملية ابداعية وعملية معاناة فهل توصل الفنان العربي لان يخلق طابعا عربيا ؟ حتى الان انه يبحث .. لايزال يبحث وفي بحثه يمكن التوصل الى طموحات .. تمثل الاحداث والصراعات التي تجري في العالم .. وهو ابداً محمول على سفينتها والشيء المهم في القضية هل توصلنا ؟ هذا هو المهم .. وفي يقيني ان هناك الكثير ممن حاول ان يبحث عن هذه الهوية او هذا الطابع او ربط التراث بالمعاصرة ولم ينفذوا الى الاعماق . وانما رسموا السطوح .. هذه عملية مشروعة ولكنها ليست الحل .. الحل الحقيقي هو مانبحث عنه الآن في مثل هذه الندوة .

□ د . علاء بشير : في الحقيقة ان في وسط الآراء التي تشير الى ضرورة الرجوع الى التراث بصورة شكلية لا كمضمون .. ارى ان التساؤل مشروع وحقيقي لان بعض اعمال الفنانين العراقيين او العرب ـ مع الاسف ـ يرجع الى التراث دون بصيرة .. هو رجوع اعمى واحب ان اذكركم بانني سبق وان تحدثت عن الاعمال الفنية القديمة منذ السومريين ولحد العصر العباسي .. وكيف كانت نظرة



نوري الراوي

البعض اليها . النظرة التي تغلّف الاعمال بهالة قدسية وان ذلك يشكل خطورة على تحرّك الانسان المعاصر .

هذا ماأريد تأكيده والوقوف عنده .. يجب على الفنان العراقي المعاصر او العربي المعاصر ان يرجع الى المضمون والى الفكر لا الى الشكل .. لان الشكل (ضرورة وقتية) فرضها المجتمع او الظروف الموضوعية لتلك المرحلة .. اما الفكر فهو انساني متطور .. يجب ان نأخذ الجانب الفكري .. اما طبيعة الشكل فنحن الذين نختاره .. الفنان المعاصر هو الذي يمتلك الحرية باختيار الشكل الملائم لافكاره وتطلعاته ..

□ جميل حمودي : ان يكون هذا التساؤل الذي تفضل به الاخ نوري مشروعا بالطبع هو تساؤل مشروع ونحن الآن نبحث في هذا الموضوع . ولكنني حينما قلت اننا علينا ان نبدع ونبتكر الشخصية انا لم اقصد ابداً ولن اقصد استيحاء الشكل او المظهر وانما اردت ان اعبر عن ضرورة استيحاء التراث بشكل مختزل وعميق ووفق الوثائق العلمية هذا الاستيحاء الفنان حر في اختياره حسب تطوره التقني والصياغي والفني والثقافي ..

بعض الاخوان تطرق الى بعض الفنانين في الاقطار العربية .. انا اعرف انه مايزال اكثر الفنانين العرب متأثرين بعمق وباستمرار بالتراث الفني الاوربي .. غالبية الفنانين في المغرب مثلا متأثرين بالقوالب والاساليب الفنية

الفرنسية والاسبانية ، حتى قسم منهم يكرر بعض الوحدات والعناصر الزخرفية مثلا في اعمال محمد شبعة والمليحي نجد اشياء متناثرة من فن (لامبرر هوت) الفنان الفرنسي التجريدي .. وهناك ايضا تأثيرات بين الاقطار العربية .. بعض فناني الاقطار العربية يتأثرون بتجارب فنانين عرب آخرين .. هذا شيء موجود وانا لا اعتقد ان الفن العربي المعاصر قد توصل الى ايجاد الهوية القومية وانما هو مايزال يبحث عنها .. لكن طريقة البحث عنها هي المسألة المهمة .. يعني كيف نستطيع ان نتوصل الى الهوية التي نطمح اليها والتي تسجل بعمق وبأصالة الهوية القومية التي نسعى اليها .. هذا هو الشيء المهم ..

□ د . بهنام ابو الصوف : الحقيقة انا كآثاري ومؤرخ فنون قديمة ، انظر الى المسألة كالآتي : ان الفنان العربي المعاصر يجب ان يدرس الماضي .. يدرس التراث . يتعرف عليه . لابأس ان يتثقف ويدرس في اكاديميات ومعاهد الغرب .. يأخذ الاساليب الحديثة التقنيات الحديثة ، يتعرف على المدارس في الفنون .. ولكن في نفس الوقت على الفنان العربي المعاصر ان يعرف ماضيه لا ان يقف عنده ويتعبده .. يجب دراسة الماضي الذهبي ، التعرف عليه ، فهم القيم الجمالية في مواضيع الفنون التشكيلية في الماضي ويدرسها من ابرز الامور واقدرها .

الفنان القديم في منطقتنا .. نحاتا كان ام رساما ام مزخرفا . تطرق الى مواضيع كثيرة ومتنوعة .. مثلا النحات في وادي الرافدين .. قد نحت او نقش على الاختام الاسطوانية ومنه انتشرت الى المناطق المجاورة والى انحاء العالم .. هذه الاشياء الدقيقة او الصغيرة التي لاتزيد على بضع سنتيمترات (٥ ـ ١٠ سم) ويمكن دحرجتها على الطين ولتظهر اشكالها .. الفنان العراقي تطرق خلالها الى مواضيع حياتية يومية اجتماعية اقتصادية دينية عقائدية .

اعرف الكثيرين من النحاتين المعاصرين في العراق درسوا تلك الاعمال وتعرفوا على دقائق ومكنونات هذه المسألة . واستفادوا منها .. تحضرني اسماء كالمرحوم جواد سليم .. باعتقادي استطاع ان يثقف نفسه بالماضي .. ولم يقف عنده بل استوحاه محمود مختار في مصر .. حتى هنري مور الانكليزي الذي خلدته تماثيله الكبيرة في العراء . قد استوحى من اعمال الفنان القديم جدا ، اشكاله الطبيعية .. المسألة ليست معقدة وليس فيها الكثير من العمق الذي نبحث عنه .. الفنان كمثقف اساسا لابد ان يستوعب ثقافات واساليب الماضي ويتعرف على المواضيع التي تطرق اليها سلفه الفنان العربي او الفنان القديم الذي عاش في منطقتنا .. يوجد في الفنون العربية الاسلامية مسائل كالخط العربي .. الفنان استخدم الخط العربي في جميع اقطار الوطن العربي بشكل واسع ومتنوع .. على المباني على الاواني على الفخاريات وبأشكال هندسية واخرى نباتية وباشكال بعيدة ايضا عن الطبيعة .

بعض الفنانين استوحى الخط العربي واستخدمه في لوحاتهم بشكل ابداعي لا بشكل تقليدي للفنان العربي المسلم وانما هو استخدم مضمون وحب وبنفس الوقت هو عملية انتشار لجمالية الخط العربي .. لا اريد ان اطيل في هذا الموضوع لأتيح للزملاء فرص التحدث عن هذا الجانب .

□ نوري الراوي : ذكّرني الدكتور بهنام بلقاء جرى لي مع احد مؤرخي الفن .. تطرقنا معا في الحديث عن فن الشرق وفن الغرب وكيف استوحى الفنان الغربي الكثير من اعمال الفنانين الشرقيين ذكر (هنري مور) وقال انه استوحى اعماله من التماثيل القديمة في وادي الرافدين .. وهناك نماذج كثيرة توضح تاثيرات هنري مور بالفن الشرقي القديم .. وقد قال لي : انكم تاخذون فنونكم من الغرب بعد ان سرقت (وسلقت) ثم تعيدون رسمها من جديد . هذا التعبير ولو انه يتضمن نوعا من السخرية الا انه يحمل الكثير من المعاني التي نبحث عنها الآن ومن خلال ندواتنا نبحث عن الهوية وهذه هي الجلسة التي نعدها لهذا الغرض .

□ د . علاء بشير : اشار الاستاذ جميل حمودي ان على الفنان العربي ان يتوخى البساطة والمعنى اي البلاغة كما افهمها .. وهذه جانب من الثقافة العربية الاصيلة .. واعتقد ان اللبنة الاساسية في تكوين فن عربي او فن قومي هو في الاستناد على هذين الاساسين المهمين : البساطة واغناء المعنى ، لان ذلك ينسجم تماما مع موضوع التراث والمعاصرة ..

اشار الدكتور بهنام الى استخدام بعض الفنانين العراقيين والعرب الحرف العربي في اعمالهم .. عندي بعض الملاحظات حول هذا الموضوع .. انا من المؤيدين لاستخدام الرمز في الفنون التشكيلية لان ذلك ينسجم مع روحية الانسان العربي وثقافته العربية الاسلامية . اما استخدام الحرف في الفنون فلا ارى ضرورة له وليس فيه

اغناء للمعنى .. بعض الحروف قد تكون جميلة اما بعضها فليست جميلة اما ان نكون (متطرفين) ونقول ان كل الحروف العربية جميلة فهذا امر غير صحيح .. ربما يكون (حرف العين) جميلا من وجهة نظري ، ولا يكون كذلك من وجهة نظر رسام آخر .. وهكذا يرتبط هذا الجانب نفسيا بمكّونات الفنان ذاتها .

اما مايحمله الحرف من معنى ، فهذا امر يختلف .. ورد في القرآن الكريم : بسم الله الرحمن الرحيم «اقرأ وربك الاكرم الذي علّم بالقلم ، علّم الانسان ما لم يعلم» .. هذا المعنى الرائع في ان الانسان قد قفز قفزة عملاقة نوعية في تاريخ البشرية باستعماله الحرف وبمعرفته لمحتواه .. اما الحرف كحرف لوحده فهو رمز .. والكلمة المفيدة هي التي طورت حياة الانسان ضمن المعنى الشامل المغيّر . اما استعمال الحرف في الفنون التشكيلية كحرف لذاته فلا اعتقد انه امر مجد .. وان استعماله ككلام يتيح على الاقل نقل فكرة ما .. او معنى معينا يستجلى .

□ شوكت الربيعي : هذه النقطة التي تفضل بها الدكتور علاء .. اثارت حماس وحفيظة الاستاذ جميل حمودي باعتباره من اوائل الذين استخدموا واستلهموا الحرف العربي في العمل الفني .. منذ عام ١٩٤٧ بعد سفره الى باريس قصد الدراسة .

□ جميل حمودي : الحقيقة انني اود ان ارجع الى ماتفضل به الدكتور بهنام حينما ذكر تأثر الفنان المعاصر بالحرف العربي واستيحاءه وانه لم يذكر الحرف وانما ذكر الخط العربي وهذا باعتقادي هو الصحيح . الحرف العربي كما يعلم الجميع .. هو جميل له قواعد واساليب متعددة في تحقيقه على الجدران وعلى الورق . وانني معنيٌ بهذا الامر .. وان موضوع استيحاء الكتابة العربية ، استلهام الخط العربي ، هو موضوع لم يكن منذ البداية مجردا ومقتصرا عليه شكليات الكتابة وشكليات الحروف العربية .. لم يكن في ذهني استيحاء حرف لشكله فقط او لمظهره المرسوم انما كنا نستوحي الحروف ونستوحي الكلمات .. وانا شخصيا بدأت بهذا الموضوع معتمدا على جمل وكلمات وعلى ما تتضمن هذه الجمل والكلمات من معان واكثرها كانت حكما واقوالا مشهورة او مجرد كلمات مقدسة او كلمات رامزة .

انا لا اعجب من قول (الدكتور علاء) انه يمجد الرمز . ففنه مليء ومحشو بالرموز وهو يعتمد اعتمادا اساسيا على الرمز فبعض الناس يعتقد ان فن (علاء) هو قريب من السريالية انما انا شخصيا اعتبره فنا رمزيا لذلك فهو يمجد الرمز .. الرمز نفسه .. لايبتعد ابدا عن الكتابة .. لانها ايضا نوع معين من الحروف اما ان يفضل الفنان رؤية الحرف او رؤية الرمز المستوحى من الطبيعة فهي مسالة شخصية ، تعتمد على ذوق ورؤية الفنان او المشاهد الواعي . قضية استيحاء الكتابة العربية في الفن هي باعتقادي قضية حضارية منذ البداية .

انا شخصيا حينما بدأت في الاربعينات باستيحاء الحرف العربي او الكتابة العربية لم اقصد انني اريد ان ابدع لوحات تمثل جمالية الخط العربي ابدا .. انا لم اكن خطاطا ولم اشأ ان اقوم بهذا الدور وانما اردت ان استوحي الكتابة لاعطي الكتابة وظيفة جمالية وتشكيلية خالصة تساعدني على تركيب الانشاءات والاشكال الفنية .. وبما ان الكتابة العربية تحتوي على قدر هائل من الطاقات الزخرفية والجمالية فانها اعطت الفنان القدرة على ان يعبر تعبيرا معاصرا عن مضامين موجودة في الكتابة وضمن القيم التشكيلية الاخرى .. ان اللون مسالة هامة في الرسم .. ان الخط ايضا عنصر مهم جدا في تركيب الانشاءات الفنية ، المظهر الطبيعي للمرسومات مسالة غير اساسية وغير ضرورية جدا وحينما نستوحي الكتابة فاننا نعيد دورا لعبه الفنان العربي المسلم حينما زخرف جدران المساجد والقصور والبيوت بمختلف الزخارف التي تتضمن ايضا كتابات واعطاها دورا جماليا فاستطاع ان يصل الى هذه النظرية التي تقول ، يجب علينا ان نعمل على توازن المضمون مع الشكل .. حتى في الكتابة كان هناك مضمون وشكل ونحن اذ نستوحي الحرف العربي او الكتابة العربية فلا نريد ان نكون مجرد ناقلين للخط وللحروف وللكلمات كما هي (جامدة) وبدون توجه تشكيلي خالص انما نريد ان نستوحي عنصرا تراثيا لكي نخلق مسارا وتوجها جديدا مليئاً بالثراء التشكيلي من اجل ان نطّور اساليبنا من خلال تراثنا ومن خلال فهمنا المعاصر للتراث بالنسبة للآفاق الجديدة في الفن .. هذه هي باختصار الناحية الحضارية التي نتوجه بها حينما نستوحي الخط العربي ونستلهم الكلمات والحروف .. المسألة ليست حروفية وانما هي استلهام الكتابة اما اذا كان هناك بعض النقاد او بعض الاخوان الذين يكتبون عن هذه المسالة ويذكرون كلمة الحروف او ان يكون هناك فنانون في الاقطار العربية كالفنان ابراهيم الصلحي من السودان او في المغرب او في مصر او لبنان او في اي مكان آخر مثلا وجيه

نحلة في لبنان ينقل احيانا عبارات كاملة هي الاكثر من جملة مكتوبة في الخط الكوفي .. ينقلها كما هي وانا باعتقادي ان هذا ليس بالعمل الابداعي الذي نرجوه من فن معاصر . انما كان عليه ان يستوحي هذه الكتابات ثم يخلق قالبا جديدا مبتكرا مبتدعا ليسير به وفق الاصول التي نفهمها عن القيم التشكيلية وهناك فنانون يضعون على لوحة كبيرة مجرد كلمات وحروف يكتبونها كما هي يضعونها مقلوبة او صحيحة ..

هذه بدع غير فنية ، اساليب سطحية .. انهم لم يفهموا مثل هذه الصياغة لم يفهموا الرسالة الحقيقية التي ينبغي التوجه اليها الرسالة الحقيقية في البداية والتي قد توجهت اليها وحاولت ان انشر الفكرة الواضحة عنها .

□ د . بهنام ابو الصوف اردت ان اضيف ملاحظة .. من جملة المسائل التي يمكن ان يستوحيها الفنان العربي المعاصر بين الفنون العربية الاسلامية هو الخط او الحرف العربي او الكتابة العربية . يحضرني رأي اتمنى من الاخوة الفنانين في العراق ونحن نخوض مرحلة مهمة في حياتنا .. مرحلة الحملة الوطنية لمحو الامية .. الفنان العراقي الملتزم يستطيع ان يلعب دورا كبيرا في هذه الحملة .. خلال الملصقات الجدارية واللوحات والجداريات .. يستخدم فيها مختلف الحروف التي رآها ذات قيمة جمالية لكي تتيح للدارسين المبتدئين الآن

□ شوكت الربيعي : من المهم ان ننتقل الى جوانب اخرى من الموضوع بعد ان تحدثنا عن الاشكال الفنية في الفن العربي المعاصر . وما نتمناه هو الوقوف عند معرفة المرحلة الجديدة التي تحيطنا الى فهم شخصيتنا العربية ضمن الحركة التشكيلية العالمية .

□ نوري الراوي : اذاً لنأخذ البحث الى مدارات جديدة تتعلق بالعمل الفني ذاته مانريده وما نطمح اليه الآن هو الوصول الى مرحلة تحمل قضية الانسان العربي ، تؤكد موقعه في العالم الحديث .. نريد ان يحمل تعبير الحاضر وعذاباته وتطلعاته وان يأخذ مساره الواضح في تيارات الفن الحديث . ويبدو لي من قراءة الفن الاوربي الحديث انه قد وصل الى مرحلة يمكن وصفها بمرحلة الضمور الروحي بينما بدأت تطلعات الفن العربي في ارجاء الشرق العربي تأخذ مساراتها في تيار الفن الحديث ان الشرق العربي قد تيقظ حاليا وهو الذي سيستلم مهمة حمل شعلة الفن الخالدة . وهناك فنانون معاصرون في الوطن العربي وفي العراق بشكل خاص .. يمكنهم ان يحملوا هذه الراية بجدارة .

□ شوكت الربيعي : اود ان اشير الى ان الفن العربي قد يظهر نتيجة للظروف والمكوّنات الحضارية في الخلفية الثقافية للامة العربية .. نتيجة للتحدي الحضاري القائم والذي سيمتد لاجيال قادمة بين حضارة العرب كقوة انسانية واقتصادية مؤثرة في الستراتيجية الدولية وبين الاستعمار كقوة قمع تنتمي الى حضارة اخرى .. ان حرصنا على تحقيق هويتنا من خلال بحثنا عن الذات الجوهرية في فكرنا وفلسفتنا وشخصيتنا الانسانية .. يضعنا في مرحلة تجاوز الوعي بالذات العربية الى مرحلة خلق مكونات الذات العربية وبعثها مجددا .. وهذه هي النقطة المركزية المهمة .

حرصنا على الانتصار لايمنعنا من التفاعل مع الحضارة الراهنة ، لاننا جزء منها ، جزء من مكونات هذه الحضارة ، نأخذ جوهرياتها وتتفاعل بين المعطى الريادي لها وبين الجوهر الحقيقي للانسان العربي .

اننا بعد ستة قرون من القمع والمهانة والاستعمار القديم والجديد وبعد الغزوات الظالمة على وجودنا القومي والثقافي والحضاري وبعد محاولة طمر معالم وجودنا من خلال اللغة ..

بعد هذا كله نريد ان نبعث جوهرنا الحقيقي مجددا في هذا العالم الآيل الى تيبس قاتل في القيمة الروحية . وان نكوّن قوتنا ونركز قدراتنا على النهوض وان نساهم في هذه الحضارة التكنو - ذرية .

□ جميل حمودي : ماتفضل به الاستاذ شوكت الربيعي هو بالطبع وارد جدا ونتفق جميعا عليه .. وقد وردت بين كلماته كلمة (خلق الذات) واعتقد انه يقصد اننا يجب ان نطور ذاتنا المعاصرة ونهيؤها بحيث تصبح متعايشة مع كل المقومات التي نحياها الان في سبيل انجاز مسيرتنا الحضارية المعاصرة لكني اريد التحدث عن موضوع الجفاف الذي اصاب الحياة الثقافية والفنية في اوربا .. هذه حقيقة لمستها اثناء وجودي في باريس وفي اوربا لفترة طويلة واؤكد على ان الفن المعاصر في الغرب بصورة خاصة يعيش مرحلة قحط ومرحلة جفاف روحي تكاد ان تكون كاملة لان الفنان يكابد او يعاني اشياء كثيرة كلها تستهدف القيم الروحية التي كان الفن في السابق يتصف بها .. وصل الغرب الى درجة من الفقر بانه يحار فيها كيف يوجد مضموناً بسيطا يكوّن من حوله اي لوحة او تمثال وهذا

القحط هو الذي دفع الفنان الغربي الى الفقر الذي نراه في المظاهر الشكلية . اصبح شكل اللوحة او التمثال فقيراً وقاصرا عن التعبير المطلوب من القطعة الفنية وضعيفا ازاء ذلك الحوار العميق الذي يجب ان يجري بين اللوحة او الاثر الفني وبين المشاهد .. بينما نجد الفنان العربي مايزال ممتلئاً بالقيم والثراء الروحي ويعيش هذا التراث الروحي ..

في كل بيت عربي ـ شرقي نجد قدرا كبيرا جدا من هذا التراث الروحي ومن هذه القيم الروحية التي لانستطيع الاستغناء عنها ونحن في سعينا لان نبتكر ونبدع اثارنا الفنية .. ثم ان الفنان الغربي الان لايعاني من مشكلة حضارية لانه يعتقد في اعماق نفسه انه قد وصل الى قمة الحضارة ، ولا يشعر بضرورة السعي للوصول الى هدف روحي معين لذلك اصبح يشبه القشر ولا يستطيع الذهاب الى اللباب .. انما الفنان العربي الذي عانى كما قال الاستاذ شوكت ، قرونا عديدة من التقهقر والانخذال والمهانة على صعيد الحضارة وعلى كل صعيد .. هذا الفنان العربي الذي طلع منذ خمسين سنة ظهر من جديد .. ليجد نفسه في حالة ركود مرعبة رهيبة من هذا الواقع ، استطعنا ان نفهم او نتبيّن الخطوط الاولى التي يمكنها ان تنير لنا الطريق في سبيل ان نخلق لانفسنا هدفا قوميا حضاريا يمكن ان يطبع عملنا بطابع روحي وحضاري واقتصادي وسياسي وحياتي بصورة عامة .. لكن هذه هي ايضا الاسباب التي جعلت الفن في بعض الاقطار العربية وخصوصا في العراق يتوجه بفضل توجيهات سياسية من القيادة والدولة .. وبفضل دعم الثورة منذ عام ١٩٦٨ وتوجه الفن توجها جديدا فاكتشف العناصر التي تغني هذا الاندفاع وتغني هذا السعي الموجود في نفسه في سبيل ان يلتزم ومعنى الالتزام كان مجرد «كلمة تقال» اما الان فاصبحنا نعيشها كحقيقة .. نعيش الان اساليب ملتزمة وهذا الالتزام يستهدف ربط العملية الابداعية في الفن بكل الطموحات الوطنية والقومية والحياتية بصورة عامة .. ارتبط الفن الان بمسيرة الامة العربية ارتباطا وثيقا .. اصبح الالتزام قيمة جوهرية وجزءاً مما نعيشه من حقائق .

ويصبح هذا الفن بصورة طبيعية جدا وتلقائية غنيا بكل القيم الروحية التي تحيط بالابداع الفني الملتزم .

□ د . بهنام ابو الصوف : لموضوع الخواء .. الفراغ الذي يعيشه الفنان في الغرب الحقيقة هذا شيء طبيعي .. فالحضارة الغربية بدأت تشيخ وتهرم بالرغم من كل التقنيات التكنولوجية الحديثة والذرة لفقدان الحضارة الروحية ، والثقافات الروحية .. وهذه قاعدة ثابتة .. مسألة هرمية .. الحضارة تصعد وتصل القمة وتبدأ بالانحطاط .. ثم جاء دورنا نحن العرب ، اوربا الان تنظر الينا ، الى قيمنا القديمة والجديدة .. كنت استغرب منذ امد بعيد .. مما يصنعه الفنانون العرب يذهبون الى الغرب ويستوردون التكعيبية والسريالية والرمزية .. الغرب عندما وصل الى هذه الاساليب ـ يعني انهم مروا بالمدارس الكلاسيكية والواقعية والانطباعية وكل الاتجاهات التي تبعث من واقعهم وتعودت عليها شعوبهم ، ونحن كعرب مازلنا لم نتحسس مكونات هذه الامور ولم نعايشها لانها لم تنبع من (طيننا) وواقعنا . وانا باعتقادي ـ وهذا رأيي منذ زمن بعيد ـ ان الفنان العربي . او العراقي ينبغي له ان يعايش شعبه ومجتمعه بعد عودته من دراسته الفنية في الغرب .. ويبدأ يرسم وينحت بالاساليب التي يفهمها الانسان العربي البسيط : الطالب ، رجل الشارع البقال .. هذا الانسان الاعتيادي لايستطيع فهم السريالية ولا الرمزية ولا يتأثر ولا يعير لها اهمية .. انا لاحظت الكثير من المثقفين والجامعيين يقف امام اللوحة الرمزية وهي بالتأكيد توحي له بالتأمل والتفكير .. وتمحيص نظر ولكن المشاهد .. يريد ان يلقي نظرة ويتعلم (ويمشي) امام فنانينا العرب وفي المرحلة الراهنة ، مهمات كبيرة ، يستطيعون التعبير عنها ، اهمها ظروف التجزئة القطرية التي تعيشها امتنا العربية .. ظروف التخلف الاجتماعي والاقتصادي ومسائل كثيرة مازالت بحاجة الى حلول ومواقف جذرية يحددها المثقفون والفنانون العرب ، والمطلوب منهم معالجة هذه الظواهر .. باعتقادي نستطيع ان نخدم مجتمعنا العربي وهذا يعني ان للفنان رسالة حقيقية .

شوكت الربيعي : الحديث عن الالتزام في الفن العربي مهمة المثقفين وفق تصورهم ومنطلقهم الايديولوجي وضمن مفهوم الحرية في معنى الالتزام ومعنى الحرية كقوة فاعلة في حركة التأريخ وفي رؤيا وفلسفة الفن .. ومن هنا يمكن الابحار في معنى التكوين الفلسفي للفن الملتزم ضمن مرحلة البعث الجوهرية للوجود العربي الحضاري التي يمثلها فكر حزب البعث العربي الاشتراكي قائد ثورة تموز القومية والاشتراكية .

□ نوري الراوي : هنا نصل الى نقطة البداية (في الحقيقة) وهي بدايتنا في عصرنا الحاضر وتكوين الفن العربي كانت مرحلة الالتزام حلما .. واصبحت الان مرحلة قائمة وواقعة .. وهي ليست تلك المرحلة التي يخافها الكثير من ان الالتزام يعني «القسر» بل اصبح يعني الالتزام الواعي الذي ينبع من فكر الحزب والثورة ويعطي للفنان الحرية في البحث والتتبع والوصول الى النتائج . هناك حالات كثيرة من البحث اتسمت بالسطحية .. وهذا شيء وارد .. ولكنه يوصل الى النتائج الحالية التي يعيشها المثقف العربي والعراقي بشكل خاص .. اعتقد اننا وصلنا في مرحلتنا الحاضرة الى ان نفهم بوعي عميق ومدرك لكافة جوانب القضية الفنية وهي قضية ترتبط بالفكر السياسي وبالتطلعات لبناء المستقبل .. وهي المرحلة التي نعيشها الان بفكر حر ملتزم واع ومدرك .

□ شوكت الربيعي : بعد رأي الفنان نوري الراوي ، لابد ان نضع المسألة في اطارها التأريخي .. اي اننا نعيش الان مرحلة تحول جوهرية بعد ثورة ١٧ - ٣٠ تموز القومية والاشتراكية تحول حاسم في الرؤية بقدر ماهناك تحول فكري وذهني يرتبط ارتباطا جدليا بمجمل التحولات السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية والاخلاقية في المرحلة الراهنة وضمن التصور الموضوعي للوطن العربي .. ان ارتباط الجانب النظري - الذي يمثله الفكر العربي الثوري - كقوة سياسية قائدة قادرة على تمييز المرحلة وتفسيرها ، بالاعمال الفنية .. التي لابد ان تنعكس فيها الاحداث .. ولا بد ان يكون هناك انعكاس جوهري في طبيعته ، لانه لاينفصل عن سائر المكونات والمعطيات الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يسبح في افعالها وينفعل بأسبابها ويتأثر بنتائجها .. وهذا يعود الى تعميق الفنان لثقافته العامة ويعود الى توسيع مداركه ورهافة مشاعره وعلمية آراءه ، وموضوعيّة مواقفه وارتباطها بالمجتمع وبالحياة .

□ د . علاء بشير : لدي تعقيب حول بعض القضايا التي طرحها الاخوة .

اذا اراد الفنان العربي المعاصر ان يساهم في بناء حضارة عربية معاصرة يجب ان يعمق ثقافته الشخصية .. وان يميّز بين معنى الحضارة وبين معنى المدنية .. وفي رأيي ان هناك فارقا كبيرا بينهما .. يجب ان يميز بين القضيتين الاساسيتين لكي يستطيع ان يساهم في البناء على اساس من الوعي الحقيقي والموقف الواضح .

نحن نمتلك تراثا عربيا عظيما .. ولكي تكون هناك استمرارية يجب على كل المثقفين ان يراجعوا ويدرسوا ثقافتنا العربية دراسة عميقة وينطلقوا مستلهمين الفكر المركزي لخصائص حضارتنا - لكي يتوجهوا الى رحاب المستقبل ...

نقطة اخرى اريد التعليق عليها - وهي نقطة الدكتور بهنام ، حول الاسلوب التقني في الفنون التشكيلية .. الفنون التشكيلية نشاط انساني يجب ان يكون متنوعا .. اذا فقد اي نشاط انساني عنصر التنّوع فسيصيبه الجمود ... ولا ضير من اختلاف الاساليب لكي يكون هناك فكر موّحد .. من الضروري جدا ان تختلف الاساليب لكي يكون هناك تنافس في المعطى اما الرأي الذي ابداه الدكتور بهنام حول وجود مشاهدين لايفهمون اللوحات الحديثة فهذا امر طبيعي بحكم الفروق الثقافية .. لان الشخص الذي لايعرف مبادىء القراءة والكتابة فكيف تعطيه (ديوان المتنبي) ليقرأه .. المفروض معرفة مبادىء القراءة والكتابة وما اقصده في هذه الاستعادة معرفة قراءة اللوحة .. وبالتالي يستطيع القراءة ومن ثم فهم رموزها .. ومعرفة ابعادها .

في التقارير السياسية للمؤتمرات ، ورد في اكثر من مكان ، معنى للفنون في انها ثمار الحضارة الانسانية .. اي ان كل الجهود الانسانية متمثلة في الفنون .. فكيف يمكن فرض مثل هذه القيم على شخص لايمتلك اية مبادىء اولية ثقافية عن الفنون ليطالبنا بمعرفة الاثر الفني وبفهمه .. الفنون قيم (صعبة) لانها جوهرية .. والعلم اساسا جزء من الفن .. وهذا موقفي ..

□ جميل حمودي : الواقع . ان ماذكره (الدكتور علاء) صحيح بالنسبة لتنّوع الاساليب الفنية وضرورة وجود هذا التنوع في كل مدرسة فنية وفي كل زمن .. وممكن ان يكون متفاوتاً بنسبة التقدم والتخلف لكل من الاساليب نفسها وحسب تجربة الفنانين والعناصر المساهمة في الحركة الفنية ..

واعتقد ان المثال الذي طرحه د . علاء في مسألة من لايقرأ ولا يكتب لايستطيع قراءة ديوان او كتاب ما .. هذه مسألة بديهية يعلمها الكل .. لكننا نعلم ايضا ان الفن هو عمل ريادي ويعتمد على الابداع فيقود التخيلات والقضايا التي تتعلق بالحياة وبضمنها العلوم .. ونعرف ان ليورناردو دافنشي كان رساماً ، لكنه يبتكر في رسومه قضايا علمية ويحاول ان يتخيل مسائل اتبعها العلم وتأثر العلماء

بها واستوحوها في اعمالهم العلمية .. اذا آمنا بان الفن عملية ابداعية قيادية وريادية لابد ان يكون في الجمهور الرغبة التي تحاول التوصل الى الفهم او التحسس بهذه العملية الابداعية .. فعلى الجمهور ايضا على اختلاف ثقافته ونزعاته ان يحاول الارتفاع بنفسه الى درجة من المستوى الذي يتطلبه فهم العمل الابداعي .

ان التوجيهات التي تلقاها الفن من الحزب والثورة منذ عام ١٩٦٨ كانت اساسية جدا .. وكانت من الاسباب الجوهرية المهمة لتحريك هذا الفن وفق التوجهات الصحيحة .. اي ان دعم الثورة والفن وترك الثورة الحرية الكاملة للفنان حينما يبدع .. هذه المبادىء المهمة جدا لم يشهدها الفن في اي قطر من اقطار العالم حتى الان . وفي البلدان الاشتراكية التي مضى على بنائها زمن طويل ، ويلعب الفكر السياسي فيها دورا مهما اساسيا . فان التجربة في الفن كانت مقيدة الى حد ما .. التجربة السياسية في العراق هي الوحيدة التي منحت للفن حرية اختيار القالب والشكل والاساليب ، انما ارادت منه ان يتوجه توجها قوميا صحيحا وان يلتزم بالقضايا الانسانية الاساسية .. هذا شيء جوهري بالنسبة للفن لان الفن لايمكن ان يكون حقيقيا الا اذا احتوى على النفس الانساني وكانت له اسباب ذاتية وتلقائية مليئة بالمعاني الانسانية .. وهذا شرط اساس لكي يلعب الفن دوره الفعال على جميع الاصعدة .. على صعيد الجمهور الذي لايمكن ان يفهم او يحب الفن او يتذوقه الا اذا رأى نفسه او حياته منعكسة في هذا الفن .. اذا كان الفن لايعكس الطموحات وكل مافي حياة الجمهور من آمال وتطلعات يؤمن بها على الصعيد السياسي والاجتماعي والفلسفي والاخلاقي .. اذا شعر الجمهور ان هذا الفن لايحتوي على هذه الانعكاسات فانه لايستطيع ان يقترب منه او يتذوقه .. لذلك لكي يكون الفن مقبولا من الجمهور فعليه ان يكون صادقا في تسجيل الانعكاسات الحقيقية لحياة الجمهور ..

□ شوكت الربيعي : قبل ان يعقب الدكتور بهنام على ماتفضل (الاستاذ جميل) اود ان اتحدث عن كتابة تأريخ الفن الحديث الذي اعتقد بانه (صنع) خلق الذات العربية ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا .. اي ان للفن ارتباطا جوهريا واساسيا بالمعطى الاجتماعي وبقوى الانتاج ودرجة تطورها او ضمورها .. تشكل هذه المكونات جميعا معنى الوحدة سياسيا ولو اننا نعاني الان التجزئة القطرية ويلعب الاستعمار دورا كبيرا في الابقاء على مناطق نفوذه وضرب اية محاولة جادة على صعيد الوحدة .. لكن هناك مراحل بنائية مرتكزها الاساسي الوحدة القومية ، وهي لاتعني الان وحدة بين انظمة سياسية قائمة في الوطن العربي .. انما اعني بالوحدة ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا وبالنتيجة يتكون معنى الوحدة سياسيا .

□ جميل حمودي : اردت ان اؤكد ماقاله الاستاذ شوكت الربيعي واحاول العودة الى موضوع الخط العربي .. فمن الاسباب الجوهرية التي قادتني الى استيعاب الخط العربي في الاربعينات هو اني اعتقدت وما ازال اعتقد ان الخط العربي عنصر مهم من العناصر الاساسية التي يمكن ان تظهر من خلالها امكانية تحقيق جزء ولو بسيط من هذا التوحيد في التوجه الابداعي للفن .

الخط العربي شكل لاداة اللغة الموصلة للفكر في اقطارنا العربية من المحيط حتى الخليج وعن طريق الخط العربي ، يكون بالامكان احداث نوع من التوجه الاسلوبي في الفن .

□ د . بهنام ابو الصوف : انا لااختلف مع الاخوة بفائدة واهمية التنوع في الاساليب الفنية .. نعرفها ونستوعبها ولكن الذي احب ان اعود اليه واكرره .. هو ان نكون واضحين مع جمهورنا ومجتمعنا . خاصة ونحن نعيش في فترة مابعد الثورة وهي وفرت للفنان مناخات واجواء مناسبة للعمل والتحرك والتفاعل مع الجمهور .. يجب ان يعكس الفنان مانعانيه ، يعكس المرحلة التي نمر بها .. وما تمر بالثورة والقطر والامة من تجارب نعايشها ساعة فاخرى ويكون واضحا معها لابأس ان يستخدم اسلوب الرمز .. واي اسلوب يشاء بشرط ان يكون واضحا مع جمهوره .. ويتيح لجمهوره فرصة التعرف والفهم على اللوحة وعلى الرمز .. ويتفاعل مع العمل الفني .. اللوحة يجب ان تخدم اغراض المجتمع والامة والمرحلة التي نمر بها .. والثورة وفرت لنا هذه الاجواء .

□ نوري الراوي : هنا لابد ان نتساءل ايضا .. كيف نترجم هذه الامنيات والتطلعات والاهداف التي انطوت عليها كلمات الزملاء ؟

يجب ان نفكر بالطريقة وبالاسلوب الذي يمكن للفنان العربي والعراقي بصورة خاصة ان يبحث فيها .. المناخات كما قلنا هُيئت .. والثورة اعطت الحرية الكاملة للفنان في التعبير .. وبقيت هناك امكانات العمل .. كيف تيسر امكانيات العمل .. هنا تأتي المؤسسات الفنية لتحمل الدور الاساس في ترجمة هذه الامنيات والاهداف الى اعمال

حقيقية .. اعمال كبيرة تحمل طموحات الشعب العربي عموما وتحمل طموحات الثورة الى العالم اجمع ..

المؤسسات الفنية التي اعنيها هي وزارة الثقافة والاعلام ودائرة الفنون التشكيلية .. اكاديميات الفنون الجميلة ومعهد الفنون واتحاد الفنانين العرب وجمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين .. يجب ان تقوم هذه المؤسسات جميعا بتوحيد او تنسيق اساليبها لمنح الفنان قدرة العمل والتفرغ الى العمل الفني .. لان هناك ازدواجية بين عمل الفنان وبين وظيفته .. ولا ننكر بان الفنان الان هو جزء حي من الاجزاء الفعّالة في العملية الثورية .. لكنه يفتقر الى الوقت والى التفرغ .. هناك عناصر فنية يمكن ان تعطى لها هذه الامكانات لكي تعمل بأناة وبتمهل .. ان العملية الفنية كبيرة وخّلاقة ومبدعة وتقتضي الوقت الكافي والتأمل الكافي ايضا .

هناك سرعة في انجاز الاعمال الفنية لمناسبات وطنية وقومية .. وهذه ملاحظة اعتقد ان الزملاء يشاركونني فيها . تأتي الاعمال مبتسرة وغير ناضجة وغير وافية بالاهداف التي صيغت من اجلها ـ واذا اردنا ان نقدم للفن العربي ونحن في مركز الريادة في العراق . العراق الذي فتح ابوابه لجميع العرب وللطاقات الابداعية العربية في الفن وفي العلم وفي الثقافة وعموما .. لابد لنا ان نبحث عن الطرق السلمية لاعطاء الفنان القدر الكافي من الفرص والامكانيات للبحث والتتبع والانتاج لكي نصل بعد سنوات الى خلاصات لبحوث يمكن ان تعد من البحوث الرائدة في الفن المعاصر عموما في العالم .. واستطيع ان أؤكد بان الكثير من معارضنا التي تذهب الى الخارج تأتي بخلاصات عن طريق الصحافة التي تكتب فيها والتعليقات التي تنشر عنها .. بانها مثيلة او مشابهة او هي ظلال للفن الغربي .. لذلك . ماذا علينا ان نفعل لكي نتخلص من هذه العقدة ونصل الى منطقة سحرية جامعة تستطيع ان تؤثر بالفن العالمي وتغنيه .

□ شوكت الربيعي : اود ان اقول باننا نعيش مرحلة تحرك الجوهر الخلاق للفن العربي ، والفنان العراقي هو انسان فعّال في هذا الفن .. وفعّال في ابداعات هذه الامة .. وغير منفصل عن التحولات والمتغيرات في وطنه ضمن الشروط التأريخية الراهنة .. هناك قضية مركزية تشكل محور تفكيره الا وهي قضية الحرب العراقية ـ الايرانية ودفاع العراق عن وطنه ومستقبل اجياله .. اضافة الى قضية فلسطين .

وهناك قضايا في العالم الثالث الذي نسعى الى التحرير والاستقلال في اسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية . الفنان العراقي ، العربي جزء من هذه الشريحة سمات واضحة ومتميزة في الشخصية الوطنية والقومية وحركتنا التشكيلية في العراق ريادية ومتقدمة ونحن جميعا متفقون على ذلك .. ولكن لابد من تشخيص العلل والمعوقات في طريق نموّ الحركة وبحثها عن هويتها . ويأتي دور النقد الفني لاستجلاء هذه الحقيقة ووضعها في اطارها الصحيح .

□ جميل حمودي : اود ان اضيف الى ماتفضل به الاستاذان نوري الراوي وشوكت الربيعي ..

انا اعتقد ان حركة الفن التشكيلي في العراق ريادية ومتقدمة ومتطورة قياسا الى الحركات المماثلة في اقطار الوطن العربي الاخرى .. وهذا حق واعتقد ان هناك حقيقة اخرى مهمة جدا هي ان الفنان العراقي التشكيلي واع ومندفع .. والى جانب هذه الحقائق هناك سلبيات واذا سكتنا عنها فنحن مقصرون ومنها مثلا : النقص الذي نشعر به بعمق فيما يخص النقد الفني الحقيقي .. ان النقد الفني في العراق وفي مختلف الاقطار العربية مايزال يخطو خطواته الاولى .. يعتمد على الاجتهادات الصحفية السطحية والسريعة .. هناك مثلا معرض لفنان او لمجموعة من الفنانين او معرض لبلد من البلدان .. فيأتي الناقد الصحفي ويعتمد على مافي الدليل من معلومات وعلى التوجيهات السريعة ليكتب على عجل الى صحيفته بصيغة مجانية نعاني منها الكثير من المخاطر ..

نقرأ مقالات وتحليات غير صحيحة .. ومجرد وصف صحفي سريع لايسمن ولا يُغني من جوع . الحقيقة ان حاجتنا الملحة والسريعة الى النقد الصحيح الى النقد الذي يعتمد طريقة التحليل العلمي للانتاج الفني : للنحت والرسم والخزف ولكل انتاج فني ، هذه الحاجة كبيرة وملحّة .. يجعلنا نفكر بان هناك امكانية توجيه للنقد ..

او غير ذلك من الامكانيات التي تتيح للناقد المبتدىء ان يطور امكاناته وخبرته ويغنيها .. او ان يكون هناك من الادباء من يتجه صوب الفن ويتخصص بالنقد .

هذا موضوع يخص النقد .. مواضيع اخرى منها ان ماينقصنا في حياتنا الفنية انها ليست منظمة بالشكل

العلمي الصحيح نحن نمتلك طاقات وامكانات هائلة الاّ انها مبعثرة ليست منظمة .. نحن ينقصنا التنظيم الصحيح .. كما ينقصنا التآلف والتآخي فيما بيننا لنستطيع التوجه كقوة جماعية لا كأفراد وطاقات مبعثرة .. نحن مانزال كلّ منا يسحب من جهته .. وهذا خطأ يجب ان نقضي عليه ونحاول ان ننسى ما في انفسنا من اشياء مزاجية يجب ان نتوجه التوجه الصحيح فننظم انفسنا كحركة فنية ذات وعي قومي وذات اهداف تتصل باهداف الثورة التي نعيش ظروفها الآن وعلينا ان نفكر بالغد .. يجب ان نعيش للغد .. يجب الاّ نكتفي بأن ننظر الى واقعنا والى ظروفنا فقط .. يجب ان نفكر بان من رسالتنا هو تهيئة ظروف جديدة لفن المستقبل .. يجب ان نفكر بالاجيال القادمة ونهيىء لها الغذاء الكافي السليم لان تستمر وتنجز الرسالة التي علينا ان نوصلها اليهم ..

□ د . بهنام ابو الصوف : أؤيد الاستاذ جميل الى حد ما .. ولو اننا نمتلك شيئاً من النقد نطلع عليه من وقت لآخر ، لكن يعوزنا النقد الفني الجيد والبّناء واحب ان اختم حديثي بمسألة تأريخية في الريادة .. العراق .. له الريادة في الفن الآن .. هو قدر العراق أنّ دائماً له الريادة تأريخيا .. في معظم المراحل التأريخية للعراق الريادة في الفنون وفي مسائل كثيرة .. الان يجب الاّ نستغرب ويجب ان نؤمن تماما جميعا بأن العراق متقدم ليس فقط في الفن .. ولكن في مسائل مركزية كثيرة نشاهدها يلعب العراق دور الريادة وسيبقى العراق يلعب دور الريادة .. وهذا قدر تأريخي مارسه العراق في عصور مختلفة .

□ شوكت الربيعي : اعتقد اننا قد توصلنا الى نقاط كثيرة وجوهرية في بحثنا وندوتنا الموسومة بالبحث عن هويتنا القومية في الفن التشكيلي» .

والنتيجة : ان الفن التشكيلي مايزال ضمن التجريبية الفاعلة . وسيكشف المستقبل عن حقيقة جوهر هذه الحركة وتأثيرها على مستوى الوطن العربي لكي يكون هناك انعطاف حقيقي في البنى المكّونة لجوهر الفن العربي .

قصة قصيرة

اغتيال قوس قزح

■ حسب الله يحيى

الاصدقاء الثلاثة جلسوا يتحدثون في شؤون المستقبل.

قال الاول: المستقبل بالنسبة لي امرأة.

قال الثاني: والمستقبل عندي طموح لنيل شهادة عليا.

قال الثالث: وانا لا افكر إلا في السلام.

الاصدقاء الثلاثة حددوا افراحهم التالية في آخر ليلة من السنة.. وبدأوا يحتفلون بميلاد سنة ميلادية جديدة.. واتفقوا على اللقاء في ليلة مماثلة من السنة القادمة.. ليعرف كل واحد منهم ما انجزه الآخر من امنياته..

فقد اصبح لكل منهم مورده الاقتصاد وعمله الوظيفي. الاول كان معلماً، والثاني مهندساً، والثالث صحفياً.

قال المعلم: لقد اكتفيت بقراءة الكتب المدرسية، فلماذا اتعب رأسي في نظريات وافكار غير قابلة للانجاز.. لماذا احلم بما لايتحقق؟

قال المهندس: من يتوقف عن الطموح، يصبح كالماء الساكن.. الشهادة تفتح امام صاحبها المستقبل.

قال الصحفي: لاشيء ينجز من غير سلام، لا الصحة، ولا المعرفة، ولا المرأة. انتبه اليه المعلم والمهندس.. فاضاف الصحفي يقول:

ـ من يقرأ لنيل الشهادة او لتحقيق وظيفة.. خاسر، فهو يوظف المعرفة لمصلحة ذاتية، ومن يكتسب المعرفة عن رغبة يحقق لنفسه وللآخرين السعادة.

قال المعلم: بدأت توجه نصائحك.. نحن لسنا من قراء مقالاتك.

ـ وانا لا اكتب اليكم.

قال المهندس: ولمن تتوجه اذن؟

ـ للذين يفتحون اذهانهم، للذين يصغون اليّ.

ـ ونحن ألا نصغي اليك؟ قال المعلم.

ـ ونحن ألا نحتمل نصائحك؟ قال المهندس.

ـ نحن متفقون اذن.. كلنا في محور الحديث، قال الصحفي.

كانت الموسيقي تعلو.. والاغاني تنهال من كل جانب، والحركات الراقصة تناشد اللقاء بالآخرين.. والاقداح تعلو..

المعلم: لاشيء يعادل سعادة الرقص مع امراة جميلة.

المهندس: النجاح وحده يجيء بأجمل النساء

الصحفي: لايقترن الجمال ولا السعادة إلا بالسلام.

وفي آخر الليل اتكأوا على بعضهم، وتركوا لافتة النادي وراءهم.

كان الفجر في ذلك الوقت يزحف بهدوء.. والنسيم يرق حاملاً شيئاً من البرودة.

قال المعلم: ماذا ستفعلون في النهار.. في عطلة هذا النهار؟

اجاب المهندس: ساقرا.. وانام.

وتحدث الصحفي قائلاً: ساقرا، وربما ساكتب.

قال المعلم: اما انا فسانام طويلاً، واحلم بامراة جميلة تداعب شعري وتهمس في اذني اغانٍ حنونة..

وافترقوا.. حاملين معهم التحايا وصور الليلة السعيدة.

في الايام التالية.

في الاشهر اللاحقة.

في عام آتٍ..

لم يلتقوا.. كل منهم اعتذر للآخر هاتفياً.. كل واحد، واجه صاحبه بتبرير..

المعلم قال: لديّ دفاتر امتحانات كثيرة واريد انجاز تصحيحها.

المهندس قال: معي تصاميم وخطط اريد اعدادها.

الصحفي قال: الصداع يرافقني ويرفض التخلي عني.

ـ تراصفوا، تراصفوا.. يا اخوان.

سمع المعلم النداء، وادرك إنه يعرف صاحب هذا النداء.

ترك موقفه وتوجه الى صاحب النداء:

ـ انت.. ايها المهندس..

ـ انت.. ياأستاد..

ـ ماذا ستشتري؟

ـ البيض والحليب.. وانت؟

ـ وهل تعتقد بانني ساشتري لأمي زجاجة عطر؟

ابتسما.. وادرك كل واحد منهما بأنه مملوء بالاسئلة والكلمات والتفاصيل.
سأل المعلم: ألا نلتقي؟
المهندس: اتمنى... وصاحبنا الصحفي؟
- دعه يقرأ ويكتب ويحلم بالسلام.
- اما نحن فسنكتفي بالبيض والحليب.. انتبه الى تسلسلك..
وضاع صوتاهما في الزحمة.

عام آخر تقدم.. وآخر..
في العام العاشر على اللقاء الاول.. التقى الاصدقاء الثلاثة.. لم يخططوا للقاء.. لكن الضجر، جعلهم يهربون من محيطهم.. ويتوجهون الى النادي الوحيد في مدينتهم..
هناك كان اللقاء.. وسرهم جميعاً، اجتماع شملهم بعد سنوات طويلة من الغياب والفرقة والبعاد..
سأل المعلم: اتفقنا ان نلتقي بعد.. لنتحدث عن امنياتنا وما ننجزه منها.. والآن بعد عشر سنوات.. دعونا نعيد السؤال.
قال المهندس: ألم تنس.. أية امنيات..؟
قال الصحفي: مازالت مجرد امنيات! حدثنا عن امنياتك يا استاذ.
سحب المعلم آهة عميقة.. وراح يتحدث بمرارة:
- كانت المرأة بالنسبة لي تمثل السعادة والامان والاستقرار.. وكنت احرص على ان تكون زوجتي تماثل اسرتي ووضعي الطبقي والاجتماعي والثقافي.. واعتقدت ان هذا الاختيار سيحقق لي منتهى الراحة والالفة والانسجام. واخترت معلمة من اقاربي، على درجة طيبة من الوقار والجمال.. ومن اسرة محافظة، تحمل قسطاً من الثقافة والوعي.. وكنت شديد الانتباه اليها.هي تقصد المكتبة العامة في المدينة لاستعارة كتب تعينها في كتابة تقارير مدرسية، وكنت أسعدها فاختار لها الكتاب المناسب، واستعيره باسمي.. ولم تخرج علاقتنا عن هذا الاطار، فقد كنت اعتقد عن غفلة وسذاجة، ان علاقة الحب، علاقة بطر وفساد لا يقصد منها غير تبادل الرغبات، لذلك حرصت ألا ادخل هذه الفكرة في ذهني، وخاصة بالنسبة للمرأة التي سأتزوجها وتنجب مني ويقترن اسمها باسمي..
كنت اقول بان فتاة تقيم علاقة معي، من السهل ان تقيم علاقة مع شاب آخر، والفتاة التي اقبلها بفرحة، يمكن ان يقبلها شاب يغري جمالها ورقتها فتسهل له عناقها.. لذا كنت شديد الحرص على الزواج من فتاة، لم يدخل الحب قلبها من قبل..
قال الصحفي: أمازلت تؤمن بهذه الفكرة؟
اجاب المعلم: كنت غافلاً، والغفلة لاتدوم الى الابد.
وعلق المهندس قائلاً: هل تؤمن بفكرة الحب.. الآن؟
بهدوء وتأمل قال المعلم: لاشيء يعادل لحظة حب سعيدة.
- هل جربت حباً فيما بعد؟ قال المهندس.
- وهل كان الحب سبباً في قلقك؟ قال الصحفي.
- عرفت الحب، اكتشفته، كمن اكتشف عالماً مجهولاً.. قلت نعم، تعذبت، وشغلتني اللهفة.. نعم، نعم.. لكن صدقوني، بان خيبة أملي لم تأت بعد ان احببت، بالعكس، كنت اتلهف لاقامة علاقة حب مع زوجتي، فتلك علاقة نبيلة أرضاها لنفسي ولمن احبها.. وللمجتمع..
الخيبة سبقت علاقة الحب التي اقمتها فيما بعد مع تلك الفتاة.. التي احسست بأنها جزء مني، لا استطيع اهماله او الخلاص منه.
كانت يقظة، كالشمس في رأسي وقلبي، ومضة وارتعاشة وألق ومجد وحديقة، كانت جمعاً من الاشياء والافكار والرؤى..
كانت مطراً وقوس قزح.. وربيع حياة، وزهواً ليس بمثله شيء.. ليس بعده.. شيء بدأ ولن ينتهي..
- وزوجتك؟ سأل المهندس.
- شيء ساكن، شيء مهمل، ولكنه كائن، ولابد ان يكون.. مثلما: تشاهد برامج التلفزيون مكرهاً..
احتملت، وثقل حزني عليّ..
تحولت الى زوج لاهم له سوى توفير البيض والحليب، والصمون الحار كل صباح لزوجته وابنائه.
- وهل صار لديك ابناء؟ سأل المهندس.
- ستة.. قال المعلم.
- ربما هم سبب الاشكال بينك وبين زوجتك.. هل انتبهت الى ذلك؟
سأل الصحفي.
- انتبهت، وكنت اعتقد بهذا مثلك.. غير انني ادركت خطأي... بالعكس وجدت في اطفالي نعيماً، وبهجة.. وقد

حرصت على استقبال ابتساماتهم بكثير من الرغبة والفرحة والزهو.. وكانوا يقتربون مني، يلتمون حولي، يتسلقون اكتافي ويقبلونني بلهفة عميقة.. ويتنافسون على النوم في سريري..

ولكنها على مرأى مني كانت تعاملهم بخشونة، كأنما تريد الانتقام مني بمعاملتهم بجفاء وصرامة..

ـ ألم تكتشف السبب.. ألا تعتقد بأنها تحس بانشغالك عنها والتوجه نحوهم؟
سأل الصحفي.

اجاب المعلم: فكرت بهذا السؤال، اعتبرته احتمالاً.. واخذت جزءاً من اوقاتي معهم.. لأكون معها.. ولم يتغير الوضع..

كانت قبل وجود الاطفال في حياتنا تثرثر في أذني بشأن أمي والجيران والراتب.. أبعدت أمي وجعلتها تعيش مع اخي، وكنت احمل اليها النقود والهدايا فتفرح امي وتعتبرني إبناً باراً لايصغي الى كلمات زوجته..

ولم افكر براتب زوجتي.. بل كنت اضيف الى راتبها جزءاً من راتبي.. لأجعلها تحس بأنني لم اتزوجها طمعاً في راتبها..

ولا انكر انها كانت تنفق الكثير من راتبها على امور البيت.

اما الجيران، فلم يكن بمقدوري ان افعل شيئاً ضدهم.. لكنني كنت اتحاشى توثيق العلاقات.. وقد انتبهت اليّ، فراحت تبعد نفسها شيئاً فشيئاً عن مشكلات الآخرين..

لكنها بقيت امرأة ملحاحة، شديدة الاعتداد بنفسها، خشنة الطباع، لاتمر على صغائر الامور بشكل عابر، انما تسعى إلى ان تجعل من ابسط الاشياء.. اشكالاً صعب الحل، معقد،والحديث بشأنه لانهاية له.. حيث تكرره في مناسبات عديدة.. وبت اخشى الحديث معها في ابسط الامور لئلا أدخل في مأزق يطول امره، فكنت افضل الصمت على الحديث، وكانت تستاء من صمتي، فتخلق موضوعاً وتزجني في الثرثرة الطويلة بشأنه ولا انقذ نفسي الا بادعاء النوم، او الانصراف الى مشاغل غير مهمة وغير مستعجلة، لكي تنقذني من (الورطة).. التي يطول أمد الحديث بشأنها.. دون الوصول الى نتائج مرضية لها على الأقل..!

ـ وماذا انت فاعل الآن..؟ سأل الصحفي.

ـ وكيف توفق بين زوجتك واطفالك وحبك الجديد ومشاغلك؟ سأل المهندس.

قال المعلم:

ـ هل بمقدور أحد التخلي عن ساق يؤلمه، عن عين معطلة لاتبصر، عن شجرة معمرة تضرب بجدورها في الارض منذ سنوات، عن نتوء في جدار، عن وشم في الوجه، عن ليل ثقيل يأتي...؟

كذلك انا: ليس من السهل عليّ التخلي عن الزوجة.. فأنا انسان يحمل قيماً، ويحترم طباع الناس، ويؤمن انه ليس بمقدوره اختيار شريكه وفق مواصفات محددة على مقاييسه.. هذه طباع خشنة لزوجة.. لاتقصدها انما هي طباع اصيلة فيها.. وكان عليّ ان اعرف هذا من قبل؟

ـ اهذا هو السبب الذي جعلك تؤمن بالحب قبل الزواج؟
قال المهندس.

ـ الحب.. قبله وبعده.. لاشيء يعادل علاقة حب جميلة ـ قال المعلم.

ـ لكن ذلك يؤثر على اسرتك، وعلى من تحب ـ قال الصحفي.

ـ انت.. وانا بامكاننا ان نحب طلعة الشمس كل صباح.. فهي تذكرنا بالحرية، وانا وانت بوسعنا ان نحب ابتسامة طفل، فهي تذكرنا بالتفاؤل، وكلانا يحب رؤية الازهار وهي تتفتح، فمنظرها يجعلنا نحس بالرقة. وليس هناك حب على حساب حب آخر.. من يحب بعقله، يستطيع ان يتسع قلبه لحب العالم كله.. كل عاشق حقيقي.. انسان حقيقي بنبله ومواقفه.

ـ لكن الاشياء التي نحبها.. نسعى لامتلاكها ـ قال صحفي.

ـ ونحن لانكتفي بالاشياء الصغيرة.. الاشياء الصغيرة تنمو مع توطد العلائق.. من يحب زهرة.. يريد شجرتها..

اجاب المعلم:

ـ نحن نحب فصل الربيع، غير انه ليس باستطاعتنا ان نجعل الفصول الثلاثة الباقية من السنة، كلها فصولاً ربيعية..

علق الصحفي قائلاً:

ـ لقد تعلمت يااستاذ.. كيف تناقش، بالتأكيد علاقة الحب الجديد، جعلتك تحاور بهدوء..

ابتسم المعلم وقال:

ـ علاقة الحب التي لاتضيف شيئاً لاصحابها، علاقة ميتة، ثرثارة.. علاقة عابرة، لاتستهدف إلا تحقيق الرغبات..

ـ ومن تحبه، ترغب فيه.. اليس كذلك؟ سأل المهندس..

ـ احب اولاً.. الرغبة جزء صغير من وعي متسع

وعميق.. احياناً تكتفي بابتسامة..

- واحياناً لاتكتفي إلا باطفاء جمرة الرغبة.. قال الصحفي.

- جمرة الحب لاتضيء على عجل.. الجمرة مشاركة صميمية بين اثنين.. احساس بدفء خاص.. ضوء الجمرة وحرارتها معاً.

ظل وجه الصحفي يحدق في وجه المعلم.
ظل وجه المهندس يحدق في وجه المعلم.
ظل وجه المعلم يحدق في اللاشيء..

الوجوه الثلاثة كانت تبحث عن تفاؤلها، عن اجابات لاسئلة ملحة مكتومة في الداخل..

في ظل الصمت.. تحدث المهندس قائلاً:

- كنت في كل حياتي أخطط للمستقبل، كنت اهندس اوقاتي.. والارقام الرياضية ماثلة امامي دوماً.. الى ان فوجئت باحباط اول، وثان.. وعاشر.. مارسمته لمستقبلي.. لم يكن إلا حلماً!

سأله الصحفي: كيف حدث هذا، انت تقيس الزمن، وتحدد علاقتك بالاشياء والناس بدقة متناهية..؟

- تخرجت في الجامعة، وكنت اعتقد ان المؤهل الجامعي يتيح لصاحبه فرصة لعمل حسن في تخصصه الدراسي.. فاذا بشهادتي تركن في زاوية ادارية، وامارس عملاً لاعلاقة له بما اعرف.. وقد الزمني المدير وفق تعليمات ادارية يحملها.. تخوله إلزامي باشغال الوظيفة الشاغرة المقعد..

قال المعلم: ولكنك تجهل العمل المناط بك.. انت لاتصلح لامور ادارية تعنى بالصادرة والواردة.. هذا يعني انك كائن معطل..!؟

- قلت هذا للمدير، وقد اجابني.. بأن المسألة سهلة، وسأتقنها سريعاً، وان راتبي سأتقاضاه كاملاً سواء كنت كاتب صادرة وواردة، ام كنت مهندساً.

المعلم: ليست هناك مشكلة اذن.. انت تستطيع ان توفر البيض والحليب لأمك.

الصحفي: ماذا تقول يأستاذ، لماذا نتعلم ونحصل على شهادة تخصص.. المسألة لاتتعلق بالراتب، بل بامور العمل، بعمل مانعرف.

المهندس: لقد كان تأثير زوجتك عليك كبير جداً.. لقد نسيت كل مادرسته من شؤون تربوية ياأستاذ.. صارت كل الاشياء امامك واحدة.

المعلم: من شأن الزمن ان يلغي قناعاتك السابقة.

الصحفي: ومن شأن الزمن كذلك ان يضيف اليك قناعات جديدة.

صمت المهندس، وانطبع محياه بحزن ثقيل.. ومضى يقول:

- لم ايأس.. تقدمت بطلب لاكمال دراستي العليا في تخصصي الهندسي.. وبعد جهد ووساطات وتأثيرات شخصية حصلت على موافقة دائرتي.. ووقفت انتظر نتائج القبول.. وكانت النتيجة على حافة الفرح وعلى حافة الحزن معاً. كنت انتظر باباً الى حلمي، ولم يكن المستحيل يدق بابي.. ذلك انني لاابغي الكثير، كل مافي الامر انني حريص على أخذ قسط أوفر من المعرفة في شؤون تخصصي..

- وماذا كانت النتيجة؟ سأل المعلم.

- ورد اسمي في قائمة الاحتياط.. وادرج اسمي الاول في القائمة.

وانتظرت انسحاب احد الطلبة.. وقد تم ذلك فعلاً.. انسحب طالب، وتفاءلت خيراً، فأنا املك مشروعية القبول.

- بالتأكيد، فالدولة تدعو الى مزيد من المعرفة، والى مزيد من التخصص في المعارف العلمية. قال الصحفي.

- حدث العكس!

- كيف؟ سأل المعلم.

- مضى يوم، وآخر.. وانا أمني نفسي بالقبول.. كل اوراقي جاهزة، وانا متواصل مع حقي في القبول.. متواصل مع الزمان والمكان.. وفوجئت بأن الزمن يتآكل.. كنت صلباً كالحجر، لا انهزم بسرعة.. إلا ان تياراً قوياً كان يحفر.. يحفر.. فأتآكل شيئاً فشيئاً.

انتظرت، ودخلت في اشكالات تقليدية بين دوائر عديدة، وانجزت كل ماطلب مني إنجازه.. ثم.. ثم.. اختنق الهواء في صدري، وأفلت مني الأمل..

جاء آخر وقبل بعدي.. وآخر، وآخر.. مواعيد ألغت مواعيد، مواعيد ألغت أوامر ادارية.. وانا احتبس بالضجة في داخلي، وبرهبة الصمت والخيبة.. اسجل ما صدر وماورد.. ولا ابحث عن سبب لعدم قبولي، فليس هناك من سبب اصلاً.. ولو فتشت وتساءلت بالحاح عن الاسباب، لحصلت على اكثر من سبب يمكن ان يكون.. فلماذا لا أراكم نفسي على نفسي.. وأحدق ملياً في سجل الصادرة والواردة.. واحتسب ايام شهر يمضي وشهر يأتي وأتقاضى راتبي.. اكراماً لكسلي وسكوتي..؟

سكت المهندس.

المعلم والصحفي.. احترما سكوت المهندس.

قال الصحفي: جاء دوري.. اليس كذلك؟

المعلم: قل، قل.. ماذا تحقق من امنياتك؟

الصحفي: المرأة وفشلت معها اوفشلت معك ياستاذ.. والشهادة العليا.. واحبطت في نيلها يامهندسنا العزيز. انتما معاً، كنتما تبحثان عن امنيات ذاتية، أما انا فكنت ابحث عن امنياتي في امنيات الآخرين.. كنت اذيب افكاري واحلامي في وجود الآخرين.. كنت اقرأ وافكر من اجلهم.. فانا جزء من كل.. وفكرة ذاتية مجردة لاتحقق سلام العالم. طوال الاعوام الماضية.. قرأت الكثير من الكتب والمجلات، اصغيت الى نشرات الاخبار العالمية والتعليقات.. يومياً، كانت زادي وسهري وشاغلي.. وكلما كنت ازداد معرفة، كلما إزددت حزناً، وثقلت عليّ المتاعب.. لم اكن قاموساً للمعرفة، بل كنت ابحث عن الثقافة في الانسان.. نموذجها الخيّر في سلوكه ومواقفه.. فاذا بي لا أحصد إلا التطرف في سلوك الآخرين واهتزاز مواقفهم.. واجدني في عزلة.. عزلة تامة.. وتساءلت مع نفسي مراراً: من هو الخاطىء انا أم الآخرين؟ وغالباً ما كنت اجد نفسي في كثير من المواقف بانني على صواب.

الصواب كله: أن نحاور.

والخطأ كله: أن نخاصم بعضنا.

وفي كل مرة اصل فيها الى هذه القناعة، اجد الامر معكوساً..

حرب اهلية في لبنان.. مع ان شجرة الارز توحد الجميع بظلالها.

حرب في اليمن.. مع ان سد مأرب يجمع تاريخ البلاد.

وحروب بين ليبيا وتشاد، بين السودان والسودان.. بين الهند وجيرانها، والهند والهند، بين ارتيريا واثيوبيا.. و.. وجراح ونيران ونكبات في كل مكان.

العلم ايضاً.. بات يقتل مفاعل تشير نوبل.. والحاح (اسرائيل) على ان يكون لها سلاح نووي فاعل.. حتى تستوطن ماليس وطناً لها..

لاسلام بيني وبين بائع الخضراوات.. بات الامر هكذا.

لا سلام بيني وبين ابني.. فمن شأنه ان يزايد على حساب ابيه..

لا سلام بيني.. وبيني.. بين لساني وقناعاتي. بين جلدي ودمي.. ما الذي افعله؟ كيف اقنعكم بما اكتب.. اذا لم اكن مقتنعاً بما اكتب.. كيف ابادلكم ابتسامة زائفة.. كيف..؟

واصغى الى المعلم والمهندس.. منتظراً الجواب.

- انت ساكت.. لماذا؟ قال المعلم.

- هل وصل الامر بك الى حدود مسدودة؟ قال المهندس.

- وانتما..؟

- كل امنياتنا تلاشت.. مثل ألوان قوس قزح - قال المهندس.

- اغتيلت.. اغتيلت..

قال الصحفي: هل تفكران بلقاء آخر..؟

سأل المعلم: لنفكر بشيء آخر.. لنفكر باطفالنا.. يلتقون معاً، ويرسمون امنياتهم التي لا تغتال مثل قوس قزح.

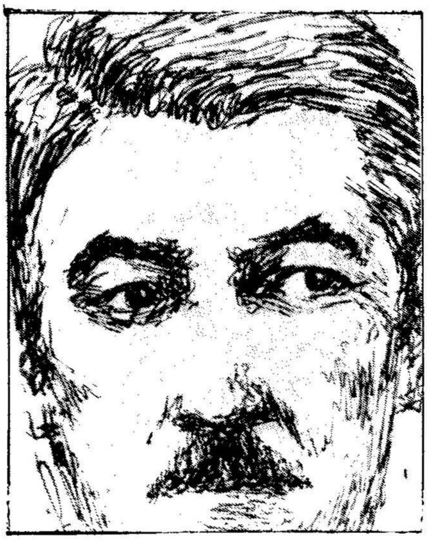
ابتسموا بشفاه حزينة.. وظلوا يتحدثون في شؤون عابرة لاعلاقة لها بالمستقبل.. الاصدقاء الثلاثة جلسوا يثرثرون كثيراً..

قصائد

■ هادي ياسين علي

□ غناء

من زمنٍ نحن نغني هنا
اسئلةً الحافرِ فوق الأثرْ :
مانحن ؟
ماشأننا ؟
من نسمةٍ جئنا ؟
من طينةٍ ملعونةٍ ؟
ام نهضَتْ نطفتُنا من حَجَرْ ؟
اسئلةٌ
نطلقها في المدى
ونقتفي بعد خطاها الأثَرْ



وليم فوكنر الريفي

بقلم كلينث بروكس

■ ترجمة وتقديم
صبار سعدون السعدون

يقترن اسم كلينث بروكس بالنقد «الشكلاني» او مايسمى بـ«النقد الجديد» الذي ارسى دعائمه كل من ريشاردز وتيت وامبسون واليوت . ويُعنى هذا النقد في المقام الاول بـ«الشكل» او النص الابداعي نفسه بوصفه كياناً مستقلاً ، قائماً بذاته ، بصرف النظر عن المسائل البيوغرافية المتعلقة بحياة مؤلفه او غايته من وراء الكتابة . ان الناحية الجوهرية في النقد الجديد هي التركيز على الجوانب الجمالية من العمل الابداعي والتي يمكن التوصل اليها بمنهجية موضوعية بعيداً عن اية انطباعات او ميول شخصية . وقد اوضح بروكس اراءه النقدية في كتابه الموسوم «الجره الجيدة الصنع» «دراسات في بناء الشعر» نيويورك ، ١٩٤٧ . اذ لم يعمد الى تفسير «معنى» القصيدة او اي شيء خارج النص ، بل يركز على «بناء» القصيدة و«توافق اجزائها» . وفيما يلي بعض اراء بروكس عن الادب والعملية النقدية :

* ان النقد الادبي وصف وتقويم لموضوعه .
* ينصب الاهتمام الرئيس للنقد على مشكلة الانسجام .. الاتساق النهائي الذي يحققه العمل الادبي او يخفق في تحقيقه ، وعلاقة الاجزاء المختلفة بعضها ببعض في تكوين هذه الوحدة العضوية .
* في العمل الناجح لايمكن فصل الشكل عن المضمون .
* الشكل هو المعنى .
* الادب ، في نهاية المطاف ، يكون رمزياً ومجازياً .

ويشاطر اراء بروكس انفة الذكر و . ك . ومسات Wimsatt استاذ اللغة الانكليزية في جامعة ييل Yale في كتابه الموسوم «الايقونة اللفظية» دراسات في معنى الشعر (١٩٥٤) ، ومونرو بيردزلي Beardsley استاذ الفلسفة وعلم الجمال في جامعة تمبل ، بكتابه «علم الجمال : قضايا في فلسفة النقد» .
بقي ان نذكر ان كلينث بروكس درس في كلية فاندر فيلت في الولايات المتحدة ومن ثم في اكسفورد . وكان استاذ اللغة الانكليزية في جامعة لويزيانا ومن ثم انتقل الى جامعة ييل حيث يعمل استاذاً للبلاغة(ص . س . س) .

يربط معظم القراء اسم وليم فوكنر بالجنوب بشكل تلقائي تماماً كما يربطون اسم هاردي بمقاطعة ويسيكس Wessex وروبرت فروست بـ نيو انجلند الشمالية ووليم بتلر ييتس Yeats بأيرلنده وربما بشكل طبيعي اكثر مما يربطون ديلان ثوماس بويلز . ان الاقاليم والبيئات التي يقترن بها هؤلاء الكتاب متباينة في شخصيتها ، بيد انها تقف على طرف نقيض مع بيئة كبريات المدن العالمية في القرن العشرين . فهي تشترك باقتصاد زراعي اساساً ، حياة الحقول والقرى والمدن الصغيرة ومجموعة من القيم الراسخة ونزعة دينية قوية ، بكل ماتحمله من طقوس وعبادات، ومعايير محددة في السلوك . تختلف ويسكس تماماً عن

سيلغو Sligo ونيو هامبشر Hampshire عن شمال المسيسبي . لكن رغم كل هذه الفروقات ، فان كل مقاطعة تزود مؤلفاتها بأرضية جيدة يستطيع ان ينطلق منها ليوجه النقد ، سواء بالتلميح او بصريح العبارة ، الى بيئة المدن المهيمنة .

لذلك نجد ان روبرت فروست يلفت الانتباه لكونه لم يتخذ النصف الجنوبي من نيو انكلند المتحضر والمزدحم بالسكان كأرضية له ، بل الجزء الشمالي من نيو انكلند المتخلف والعتيق الطراز والفقير نسبياً . ومن التعسف ان نعتبر فروست بمثابة مدبّج محلي استغل الرواج الذي يحظى به كل ماهو غريب وشعبي بالنسبة لجمهور المدينة . ومن شأن مثل هذا الرأي ان يعرضه لسوء الفهم ، وقد أسيء فهم الرجل في حقيقة الامر ، غير ان فروست كان يوجه نقداً جدياً لانسان القرن العشرين ، وليس وصفه التفصيلي لحياة نيو هامبشر اسفافاً في العاطفية التي مبعثها حياة التشرد وكوميديا الريفي الامريكي .

كذلك كان الامر بالنسبة لـ ييتس Yea`ts الذي تتبوأ ايرلنده عنده مكانة سامقة قياساً الى لندن ، المكانه ذاتها التي يحظى بها جنوب فوكنر قياساً لـ نيويورك . ان نقاط الشبه بين المواقف الثقافية لهذين الكاتبين المختلفين ممتعة جداً بحيث تستأهل شرحاً مسهباً . لقد استثمر فوكنر ، شأنه بذلك شأن ييتس ، وجود هوة حضارية كبيرة بين منطقته والمراكز الثقافية والتجارية مثل لندن ونيويورك . لقد كان شعور فوكنر بالتاريخ واحساسه بالمشاركة في تراث حي ، يشكلان اهمية قصوى تماماً كما هي الحال عند ييتس . اذ يجسد عمل فوكنر ، شأنه بذلك شأن الشاعر الايرلندي الكبير نقداً للحضارة المدنية والتجارية السائدة ، نقداً مستوحى من متطور بيئة تقليدية ريفية .

ان ايرلندياً مثل سين اوفاولين Sean O'Fa´ola´in يلمس التشابه بين البيئتين الريفيتين (حتى ولو ان اوفاولين يحاول ان يسيء فهم توظيف فوكنر لبيئته) . وكتب اوفاولين مقالا بعنوان (الشيء القليل الذي رأيته في المسيسبي) نقتطع جزءاً منه .

و(من) كل ماقرأته عنها ، تبدو الحياة شبيهة بدرجة كبيرة في الحياة في اقليم كورك ، فهناك نفس الاحساس الريفي العاطفي ، نفس الروح الوطنية المحلية ، نفس الروح القومية الجنوبية ـ تلك الخطب الصريحة الطويلة لـ غافن ستيفنز Ga´vin Stevens في «متطفل في التراب» «بعد اجواء التغييرات الضرورية» muta´tis muta´ndis يمكن ان ترد على لسان اي ايرلندي جنوبي ـ نفس الاحساس بأن اي شيء يقع في بيلي دوب Ba`lly dehob او في جفرسون Jefferson لم يقع نظيره في اية بقعة اخرى من قبل وبأنه اكثر اهمية من اي شيء حدث سابقاً في كل احقاب التاريخ وفي اية بقعة من الكون . هناك نفس اعتزاز الاجناس العريقة ، نفس الاحساس الممض بالهزيمة الاولى ، ذات القدرة على الكراهية الشديدة وقدر كبير من نفس روح الدعاية الشعبية الحادة ، ذات القسوة ، والتأرجح بين الثقة المطلقة بالنفس واليأس المطبق ، نفس الهروب الذي يكمن وراء الرياضة والسكر .

يمكن تمييز مثل نقاط التشابه العامة هذه ايضاً من هذا الجانب من المحيط الاطلسي . ان اي جنوبي يقرأ سيرة ييتس الذاتية لابد وان تذهله ، المرة تلو الاخرى ، حالات التماثل بين «الموقف الادبي» لـ ييتس وموقف المؤلف الجنوبي (فوكنر) : القوة المستمدة من احساس الكاتب بالانتماء الى مجتمع حي والنظرة الخاصة الى العالم والمتأتية من شعور المرء بأن له موقعاً محدداً في الزمن وفي التاريخ . بيد ان ييتس تعلم وكما تبين سيرة حياته ، ان لايثق بالوطني العاطفي الذي تتغلغل افكاره عن الادب في كافة الرموز الوطنية الصريحة ـ نبات النفل واواني الفلفل التي تصنع على غرار الابراج الايرلندية المدورة والقيثارات والكتب ذات الاغلفة الخضراء ، وتعلم ييتس ايضاً بان الخصوم الادبيين للكاتب قد يصادفهم احياناً عند بني جلدته . وكتب ذات مرة مواسياً صديقة انكليزية كانت احدى صحف دبلن قد سخرت من مجموعة قصائدها ، قائلاً بأن من الضروري عدم الالتفاف الى ماتكتبه المراجعات والعروض النقدية التي تصدر في دبلن ، وكان لاعوام طويلة يوصي ناشريه في لندن بعدم ارسال كتبه الى صحف دبلن لكتابة مراجعة عنها . لقد تيسر له في لندن ان يأخذ نصيبه ، نظراً لان مَنْ يكتب المراجعات النقدية ، حتى لو بدا احياناً غير متفهم ، كان متجرداً من اي سبب خاص اخر ، غير ان الصحفي في دبلن غالباً مايعمد لاظهار عالميته ، بمد ظاهر اليد لكتاب ايرلندي . وخلال الاعوام الخمسين

المنصرمة اكتشف المؤلفون الجنوبيون كذلك بان اقسى النقاد الذين يهاجمونهم يعيشون بين ظهرانيسهم ويتمثلون بالنقاد الذي يكتبون المراجعات والذين يسعون الى ابراز انفسهم بنفس مرتبة تحرر نقاد نيويورك .

لقد حوّل بيتس من خلال التزامه بالاجواء الريفية الايرلندية ـ رغم انه لم يكن مطلقاً ـ نقطة الضعف المتمثلة الى مركز قوة . وفعل فوكنر شيئاً مماثلاً ، حين جعل المجتمع الريفي الذي ينحدر منه والذي يتناوله معظم عمله الروائي منهلاً ثراً ـ وسيلة لتطوير وصقل معناه القصصي ، لكن يبدو ان معظم القراء يعتبرون موضوع فوكنر الريفي مجرد عائق لعمله او انهم لايدركون تماماً مايفعل بهذا الموضوع . على اية حال ، ماهو الشيء المهم الذي بوسع الريفي ان يقوله الى الانسان الصناعي الحديث الذي يعيش في عصر الإلكترونات والقوة الذرية ؟ ان فوكنر منهمك بالماضي والبيئة الريفية ، فما هي القيمة الممكنة التي يمكن ان تحملها هذه غير دروس جامدة وسلبية ؟ اذن يعتبر تناول فوكنر للتاريخ توكيداً لتبرؤنا من الماضي ، وبأن مقاطعة فوكنر الشهيرة (وهي حي ريفي فقير على مايبدو) هي وسيلة لتذكرنا بالحد الذي وصلنا اليه .

واذا يثق المرء بأنطباعه عن الكم الهائل الذي كتب عن فوكنر ، فأن هذه سوف تبدو مجرد وسائل نموذجية تبين الطريقة التي يقرأ بها فوكنر في الوقت الراهن . فالكثير من هذا النقد يعتبر قصصه دراسة سوسيولوجية ـ دراسة سوسيولوجية غير اكاديمية لمؤلف هاوٍ تتميز بنبراتها الاخلاقية القوية . يوجد في هذا النوع من النقد ترابط غير مرئي بين الحقيقة السوسيولوجية ـ التاريخية والمعنى القصصي . فالاحكام الاخلاقية والاراء الخاصة التي يستقيها الناقد من النصوص القصصية تهرب عبر الحدود الى داخل مملكة الحقيقة التاريخية وتصبح تعميمات حول البيئة الجنوبية . ومن ثم يجري الاستشهاد بها باعتبارها «حقيقة تاريخية لاثبات دقة الاحكام العامة» عن البيئة الجنوبية التي تعزى الى فوكنر .

وغالباً ماتكون هذه الصفقات المنهجية الغامضة متأتية من دوافع نبيلة . ان جل نقاد فوكنر هم اخلاقيون جادون سواءً ادركوا ذلك ام لا ، ويقرّون بان فوكنر هو الاخر اخلاقي ، لكن حسب طريقته الخاصة . ويودون ان يأخذوه على محمل الجد . وهذا يشير الى انهم معنيون كثيراً بالاساس الحقيقي لاقليم فوكنر الاسطوري .

ولو اخذنا هذا الجانب بعين الاعتبار ، لاصبح من المعقول ان نلقي نظرة على حقائق فوكنر ـ على فوكنر بوصفه العالم السوسيولوجي لشمال المسيسبي . ان احدى المقالات المعنية في هذا الشأن التي اطلعت عليها هي المقالة التي نشرها الدكتور ونثروب تيلي Winthrop Tilley قبل عدة اعوام في «المجلة الاميريكية للامراض العقلية» . سعى تيلي في مقابلة بعنوان «الصبي المعتوه في المسيسبي» الى توضيح رأيه القائل بان بنجي كوبسن في رواية (الصخب والعنف) هو مجرد «معتوه محنط» ، «معتوه ادبي مصطنع» لايمكن ان يصدق على اي مستوى واقعي . ويؤكد تيلي بأن معظم المعتوهين حسب ما اظهرته الفحوصات السريرية «يتميزون بالبرود واللامبالاة والخمول النسبي» . اضف الى ذلك تخف عندهم الميول الجنسية . يجد تيلي انه من غير الممكن ان يظهر معتوه فوكنر (بنجي) نحو الطالبات اللواتي يجتزن بيته ذلك الاندفاع الجنسي ، الامر الذي دعا اخاه جبسون لاخصائه .

يجد تيلي ان فوكنر بعيد كل البعد عن الحقائق القانونية . ويشير الى ان ثمة اسباباً مقنعة من شانها ان تطرح جملة شكوك حول السماح بأخصاء بنجي ، ويورد فقرة في تشريح ولاية المسيسبي التي تعتبر التشويه المستديم جريمة عقوبتها الحبس ويضيف هامشاً يبين بأنه رغم ان المسيسبي اجازت قانوناً عام ١٩٢٨ (اي بعد خمسة عشر عاماً من اخصاء بنجي المزعوم) «يفرض التعقيم» على مجموعة «معينة من المصحات العقلية» . غير ان «الاخصاء كان محظوراً بشكل خاص وفق التشريع ، البند ٦٩٥٧» علاوة على ذلك ، كان من المفروض ان يرسل بنجي الى المصحة العقلية في اليسفيل Ellisville ، المسيسبي ، ويشترط تشريع الولاية (البند ٦٩٠٧) عدم السماح لـ «المعتوهين» بدخول المصحة العقلية في جاكسون .

ان هذا كله يعطينا دليلاً كافياً عن الصيغة التي تقرأ بها قصة فوكنر عن حياة وازمنة بنجي كومبسن بوصفها دراسة قانونية وطبية موثوقة عما يمكن ان يحصل

للمعتوهين في المسيسبي . ومع ان المثال الذي اوردته متطرف ، الا ان من المحتمل ان يكون اي شيء يهدف الى زعزعة ثقة القارىء بالدقة الموضوعية لـ «حقائق» فوكنر موضع ثناء .. وغالباً ماتقرأ روايات فوكنر لابوصفها قصصاً ، بل بوصفها تقارير حقيقية ، والغرض من ذلك هو انها تمثل صورة محرفة فقط بعض الشيء عن الريف الجنوبي وحياة المدن الصغيرة .

بيد ان غرض الدكتور تيلي من وراء كتابة مقالته ليس الدفاع عن سمعة ولاية مسيسبي بقدر ماهو انتقاص من قيمة فن فوكنر ، نظراً لانه يؤكد ان اخفاق فوكنر في ابراز الحقائق كما هي أثّر سلباً على الرواية ، ولم يستطع ان يمتدح (الصخب والعنف) بصفة اكثر من «فشل ممتع» ، ويقول ان شخصية بنجي غير قابلة للتصديق وبالتالي فانها عاجزة عن النهوض بأعباء النهم القصصي الذي انيط بها .

ان هذا الرأي ماتع اكثر نظراً لان غالبية المعجبين بفوكنر يعتبرون (الصخب والعنف) من بين رواياته الثلاثة او الاربعة الممتازة ، ويعتبرها العديد رائعته ـ يبدو ان فوكنر نفسه يشاطرهم ذلك الرأي . اضافة الى ذلك وجد العديد من القراء ان بنجي شخصية مقنعة ـ بما في ذلك زميل لي يعمل محللا نفسانياً ، ويقول بان المرء لايعرف مايدور بالضبط في ذهن المعتوه ، بيد ان بلورة فوكنر لما يدور في ذهن بنجي تبدو بالنسبة له تصوراً مقبولاً ، وعلى اية حال تعطي صورة خيالية مقنعة .

ان مايعتبر اهتماماً اساسياً هنا هو ما يشكل دوماً محور الاهتمام في الادب : علاقة الحقائق الموضوعية بالقيمة الجمالية ـ الصدق في «نقل الحقائق» و«وحدة العمل الفني» . وليست العلاقة بين هذين النوعين من الصدق امراً يسيراً ، فهي ليست بسيطة في روايات فوكنر . يميل نقاد فوكنر الى خلط الامور بقولهم بانه طالما ان القصة جيدة ، فلابد ان تكون «الحقائق» جيدة او طالما كانت الحقائق غير صحيحة ، فان القصة بالضرورة سوف تكون ركيكة . لاريب ان قصص وروايات فوكنر لدى قراءتها على الوجه الامثل يمكنها ان تمنحنا الكثير عن الجنوب لكن يبقى فوكنر فناناً بالدرجة الاساس ، يتعين على قارئه ان يحترم نمط القصص والا يتجاوز حدوده اذا شاء ان يفهم منه الحقائق عن الجنوب ـ اي لابد ان يتمكن من ادراك ماهو نموذجي وماهو استثنائي ، بين ماهو عادي وماهو شاذ ، ولا يستطيع ان يتوصل الى هذه الفروقات الا اذا كان مستعداً لان يرى مايفعل فوكنر بـ «حقائقه» .

ان هذا التشديد المفرط على الواقعية قد يجد تعديله المناسب في تشديد بديل على الرمزية ـ ليس الحقائق ، بل ماتومىء اليه هذه الحقائق : ان ينظر الى فوكنر لابوصفه عالماً سوسيولوجياً ، بل بوصفه شاعراً رمزياً . من المؤكد ان هذا التشديد العام امر جائز ، لانه لايمكن تناول الادب العظيم حرفياً وحتى ابسط انواع الادب هو رمزي ، بمعنى انه شمولي ونموذجي . وبالتالي فانه يجسد الانسان ، لامجرد مجموعة افراد . لكن لابد من وصف الكثير من نقد فوكنر بانه افضل بقليل من تصّيدِ الرمز واقصد بهذه العبارة شيئاً مرضياً ومفرطاً وتعسفياً ، محاكاة ساخرة غريبة لكل ماهو قريب من القراءة الوافية والمتانية : اي ان يهوّل التفاصيل بدون ادنى احساس بالمسؤولية ويبحث بشكل محموم عن رموز محتملة ومن ثم يدفع بها خارج مستلزمات القصة . ولا ينظر الى الرواية بوصفها نصاً مسؤولاً يحمل مجموعته الخاصة من العلاقات المتداخلة ، بل اعتبارها تشكيلة متنوعة يستطيع ان يستل منها مايشاء من رموز .

عكف متصيدو الرموز على دراسة شخصية بنجي ، معتوه (الصخب والعنف) . وتُجد امه السيدة كومبسن ، وهي امرأة شديدة الكبرياء ومهتمة بالمظاهر ، من الضروري ان تؤكد من حين لاخر بان عائلتها عريقة المحتد ، تماماً كالعائلة التي تزوجت منها ، وعندما يتضح بان طفلها ابله ، فانها تصر على تغيير اسمه من موري Ma`ury الى بنجي ، نظراً لان اسم موري مقترن بعائلتها ، آل باسكوم ، وغرضها واضح ومناسب تماماً اذا ماعرفنا طبيعة المرأة . بيد ان احد النقاد وجد في مسألة تغيير الاسم قرينة على ان آل كومبسن في الحقيقة بدائيون ومؤمنون بالخرافات ، نظراً لانهم في الظاهر «يعتقدون بان للاسماء قوى مجهولة» . غير ان مشكلة عائلة كومبسن ليست الروح البدائية ، بل الانحلال ، ليس الايمان اللاعقلاني ، بل الحاجة للايمان . مثلا قد تكون السيدة كومبسن بوضع افضل لو كانت تمتلك عقيدة بسيطة .

وبما ان هذا «سوف يكون ذا اهمية خاصة بشأن انحلال عائلة كومبسن» فقد اكتشف ناقد اخر ايضا بان بنجي - وهذا اضعف دليل ممكن - قد ارتكب الزنا بالمحارم مع اخته كادي ، ويبدو ان الناقد لايحفل كثيراً بما يترتب على هذا الرأي من تشويه لشخصية كادي ويبدو ان الناقد لايحفل كثيراً بما يترتب على هذا الرأي من تشويه لشخصية كادي وكل علاقتها بأخيها المريض - ونظراً لان فوكنر مهتم باظهار انحلال عائلة كومبسن ، فأن اكتشاف جزء اخر من ذلك الانحلال - بصرف النظر عن نوعه - من شأنه ان يساعد المؤلف في مسعاه[2] . ان حقيقة (الزنا بالمحارم) قد اختلقت من التوافق «الرمزي» .

وتم توظيف علم الانثروبولوجيا ذات مرة لتسليط ضوء مروع على عائلة كومبسن . يخبرنا مؤلف كتاب (الغصن الذهبي)[3] بأن مرتكبي الزنا في بروما يذبحون خنزيراً للتكفير عن جريمتهم ويضرعون لان تطهر الجداول والروابي من اثمهم . الان وجد احد النقاد بان عائلة كومبسن تذبح خنزيراً لوليمة عيد الميلاد ، لكنها تقوم دون اي شعور بالندم وبدون ان تعبر عن اية رغبة في التكفير . وهذا الرأي حدي جداً بحيث قد يبدو صوت المنطق العام اشبه بصوت مفسد المتعة الفظ . لكن واحداً فقط من عائلة كومبسن ، الخال موري ، ارتكب الزنا ، والخال موري ليس بورمياً . فهل يجوز ان لايكون هناك اي تناول بريء لشرائح لحم الخنزير واضلاعه في اقليم يوكنا بتوفا لمجرد ان احدهم قرأ «الغصن الذهبي» ؟

وحين يفكر كوينتين في فورة غضبه ازاء استسلام كادي لحبيبها ، يفكر بقتلها ومن ثم الانتحار ، يسحب سكيناً ويضعها على رقبتها . يرى احد النقاد بان كوينتين يريد «رمزياً» ان يقوم باستئصال الرحم - اي ان يزيل «اداة اثم كادي (والعائلة)» . غير ان ثمة شيئاً مصطنعاً محاولة جعل كوينتين يبدو رمزياً مثل جاك السفاح ويقلل من مصداقية هذا الرأي ذلك الجزء من جسد كادي الذي يوجه كوينتين سكينه صوبه .

ان الجزء الذي يرويه كوينتين من (الصخب والعنف) يحمل تاريخاً محدداً ، ٢ حزيران . وثمة رأي مفاده بانه ربما لم يغرق نفسه في الحقيقة حتى بعيد منتصف الليل ؟ وفي هذه الحالة سوف يكون موته قد وقع في وقت مناسب بشكل خاص ؟ نظراً لان يوم الثاني من حزيران هو عيد ميلاد جيفرسون ديفيز رئيس الولايات المتحدة الجنوبية (عام ١٨٦٠ ، ١٨٦١ المترجم) . لذا فان الرأي قد يشير الى ان نهاية كوينتين مرتبطة نوعاً ما بنهاية الجنوب القديم . لكن لاتوجد في الرواية اية اشارة لمعرفة كوينتين بان الليلة كانت ليلة عيد ميلاد جفرسون او انه كان ينوي تأخير موته حتى الساعة الواحدة صباحاً حسب التوقيت القياسي الشرقي . لقد كان بمستطاع فوكنر ان يعفي كوينتين من هذا الانتظار وذلك بان يضع وبكل بساطة تاريخ الثالث من حزيران للجزء الذي يرويه .

ان هذه الامثلة عن السعي وراء الرموز متطرفة ؟ بيد انها اقل سخفاً نسبياً فقط من التعليق المتزن والكثير عن فوكنر ، يتعين على اي نقد جاد ان يفعل اكثر من تقديم مجموعة ميكانيكية وغير مجدية من الرموز . وينبغي ان يتوصل الى استنتاجه من احداث ومشاهد رمزية مترابطة ومسؤولة وذلك من خلال ربط تلك الرموز المفترضة لسياق القصة ككل .

ربما يعتقد البعض بأن التفسيرات السوسيولوجية وتصيد الرموز هي مآخذ متناقضة ، لكن من الجائز ان تقع جنباً الى جنب وهناك شواهد على ذلك في الواقع . والحق انه يمكن اعتبار هذين الرأيين غير الصحيحين وسائل مختلفة في تجنب الوظيفة النقدية المركزية . تحديد وتقويم معنى العمل بكل اتساعه وعمقه . ان الحرفية المفرطة التي تحول الاحداث الخيالية الى احداث حقيقية وبالتالي تتمخض «السوسيولوجيا» ، تعتبر مكافئاً للجرى المضلل وراء معان كونية والذي يفضي الى التصورات الخاطئة لعملية البحث عن الرموز .

■ هوامش

(١) المقال مستل من كتاب :
Dea`n M. Schmitter (ed.): Willia m Fa ulkner MaGra us Hill, Inc., New York 1973.

(٢) كتب السيد باكوس Ba`ckus بأنه «اذا كان فوكنر يهدف الى تصوير انحلال الجنوب فان علاقة زنا بالمحارم بين البطلة واخيها المعتوه سوف تضع اللمسات الاخيرة على الصورة» .

(٣) الكتاب دراسة في السحر والدين نشر اول مرة في عام ١٩٢٢ وحاز مؤلفه جيمس فريزر على درجات علمية فخرية من اعرق جامعات العالم (المترجم) .

■■

النسران

قصة الكاتب البلغاري اميليان ستانيف

■ ترجمة: رشيد ياسين

منذ خمسين أو ستين عاماً كان عشهما قائماً على الصخور في الجانب الآخر من الوادي حيث تمتد اليوم السكة الحديد. وقد عاشا ثمة دهراً طويلاً لم يكدر خلاله صفوهما أحد، وشهدا من الأعالي قطعان الماعز البرّي وهي تأخذ طريقها الى البحيرة الصغيرة الزرقاء، والديكة البرية والظباء النافرة والدببة الكبيرة ذات اللون البنّي الضارب الى السواد. التي نبت الخبّاز والعلّيق على أوجرتها.

لم يكن في مقدور أحد أن يقول شيئاً أكيداً عن ماضيهما لأنه كان يمتد إلى قرن ونصف من الزمن، ولا كان أحد يعرف أين خرجا من البيضة، وأين التقيا بعضهما، وماهي الأحداث التي تخللت حياتهما منذ ذلك الحين. ففي تلك الأيام لم يكن يمر بالوادي أحد سوى قطاع الطرق والرعاة الذين كانت الغابات المعمرة تبتلعهم في أعماقها المعتمة. وعندما جردت الفؤوس منحدرات الجبل من أشجارها ودوّى صفير أول قاطرة في الوادي الضيّق هجر النسران تلك البقعة الى غير عودة، فقد تنقلا الى أواسط الجبل وسكنا قُلّةً شامخة منيعة، تنتصب كسنّ ضخمة متقلّمة بين المنحدرات الشاهقة والاخاديد العميقة ويزحف فوقها الضباب صباح مساء. وكانت السحب التي تسوقها الريح عبر السماء تبدو وكأنها تلامس رأس القلة، وعندما يحدّق إليها المرء يخيلّ اليه أن القلة نفسها تتقهقر الى وراء ويتقهقر معهما الجبل والأرض بأسرها.

كانت بضعة عيدان لوّثها الملح والدم تقي فراخ النسرين من السقوط في الهاوية. وكان جوف مأواها الوعر البسيط مغطى بقطع من جلد الطيور وريشها. وفي المساء كانا يعودان إلى عشهما وعلى القمة الصخرية أوشال من ضياء النهار. فهنا تلقي الشمس أول أشعتها حين تبزغ وآخرها حين تغيب، ويزحف الضياء متمهلاً إلى أعلى القلّة ويضمحل لونه الوردي الرقيق بالتدريج. وفي ساعات المساء تلك، كانت الثلوج الأبدية على الذرى المحيطة تتألق حمراء كالياقوت، نقيّة لم تطأها قدم. ويتجمع الضباب في أسفل الهاوية كالقطعان وتكتسي أشجار الصنوبر العجوز بلون رمادي، ويغدو الصمت البارد المتصل أثقل وأشد توتراً من قبل، حتى لكأن الجبل نفسه قد حبس أنفاسه متوقعاً حدوث شيء مهم جليل. ويعلو هدير مياهه الرتيب كصوت مستوحد يتحدث عن جوهر الحياة السرمدي الذي لايتغير. إذ ذلك يعود النسران، أحدهما بعد الآخر. [كانت الأنثى تظهر أولاً من وراء القمة المجاورة وتتجه صوب القلّة وتشرع في الدوران حولها وكأنها تلفّها بحبال غير مرئية. وكان بوسع المرء آنذاك أن يرى بجلاء جناحيها العريضين يستدير يميناً وشمالاً. وبعد قليل يظهر النسر من جهة الغرب، حيث الأصيل يضرّج السماء بحمرة الدم، ويقترب كبقعة سوداء تتسع بسرعة مخيفة. وماهي إلا دقيقة حتى يكون قد بلغ القلّة التي مازالت الأنثى تدور حولها. وببطء ومهابة يحط الطائران على الصخرة كظلّين حالكين مشؤومين، ويلبثان هناك جامدين عابسين يحدقان الى ماوراء الأفق وكأنهما يستعرضان السهوب الشاسعة التي حلّقا فوقهما خلال النهار - الطرق والأنهار والمدن التي ينبعث منها ضجيج حياة اخرى. وكانت الأنثى، وهي أكبر من صاحبها حجماً، تدنو منه أحياناً بخطى ثقيلة وقد أتلعت عنقها ورفعت جناحيها كأنها تهدده، وتروح تتفرس في عينيه بنظرة ثابتة وكأنها تريد أن تنبئه بشيء ما. وكانت نظراتها الوحشية تتأجج بضراوة وأنفة، وجسدها المقوس المتحفز يذكّر الناظر بقاتل يقترب من ضحيته. وبعدها يجثم الاثنان على القلة ويستسلمان للنوم.

وأحياناً كانت العواصف تزمجر في الجبل خلال الليل ويهطل المطر أو الثلج مغطياً كل شيء بالبياض. بيد أن النسرين يظلّان في موضعهما غير عابئين بعناصر الطبيعة. وكانا يستيقظان مع الفجر والأودية ماتبرح مغمورة بالظلمة، فينفضان جسديهما ويحلّقان في طلب القوت، فتتجه الأنثى شرقاً نحو السهل أما الذكر فوجهته الجنوب حيث تكثر التلال، كان لكل منهما منطقة صيده ولم يكن أحدهما يتكل على الآخر في مطاردة الفريسة إلا إذا حدث أن هاجما قطيعاً من الماعز البرّي يسير على الذرى الصخرية قرب أحد المزالق العميقة. آنذاك ينقضّان على فريستهما معاً ويظلان يضربانها بأجنحتهما حتى يغلبها الدوار وتسقط في الهاوية. وعندها يطلق النسران صيحة انتصار عالية وينشبان أظفارهما في جسدها الممزق. وكانا أحياناً يترصدان أرنباً أو ديكاً برياً خرج من مكمنه، ويظلان

يحوّمان فوقه بصبر ساعاتٍ متواصلة في انتظار اللحظة المناسبة للهجوم . وعندما يتعذر عليهما اقتناص شيء في الجبل كانا يتجهان صوب السهل بحثاً عن فطيسة يتغذيان بها .

كانا يشمان رائحة الجيف من مسافات بعيدة ، وكانت تيارات الهواء الصاعدة ، التي يركبان متونها في تحليقهما الشاهق ، تساعدهما كثيراً فهي مسالكهما عبر السماء . وكان بصرهما الثاقب يلمح جميع التفاصيل على الثرى من مسافة شاسعة ، فكانا يريان من الأعالي كل يوم زرقة البحر وامتداد السهول بمدنها وقراها ، وما أكثر ماكانا يحومان فوق القرى يجتذ بهما إليها مرآى الطيور الداجنة في باحات المنازل .

كانا يعرفان كل حفرة وكل جدول وكل رابية ، لأنهما حلّقا على هذه الأرض طوال قرنين من الزمان . أما التغيرات التي طرات عليها خلال هذه الفترة فلم ينتبها إليها لأنها جرت ببطء وبالتدريج . لقد كبرت القرى كما كبرت المدن ، بينما تقلصت الغابات وضاقت مجاري الأنهار وضاعفت الطرق خطوطها البيضاء . ومضى صخب الأرض يعلو ويمتد مع الأيام . وكلما ازدادت التغيرات وجد النسران صعوبة أكبر في نيل القوت . فقد اختفت الطرائد وغدا من النادر أن يعثرا على جثة حيوان هالك . وبات عليهما أن يحلّقا بعيداً صوب شواطىء البحر ، أو شمالاً صوب الجبل ، حيث لم تطرأ تغيرات جسيمة إلى هذا الحد . وكثيراً ماكانت تمر بهما أيام متواصلة لايصيبان خلالها طعاماً ، ولكن هذا لم يكن يزعجهما فحيويتهما أكبر من أن يستنزفهما الجوع . وكل ماهنالك أن الجوع كان يزيدهما ضراوةً وإقداماً .

وخلال حياتهما المفرطة في الطول شهدا أكثر من حرب واحدة وأكثر من كارثة أو وباء . وأرهفت أحداث قرنين من الزمان إحساسهما بكل مصيبة تقترب على الأرض ، فكانا يفهمان مايعنيه هزيم المدافع البعيدة ، الذي يتناهى إلى مسامعهما مبشراً بوليمة حافلة . وكانت الحرائق ورائحة الدخان تجتذبهما إلى ميادين القتال . وكانا يتابعان من علٍ طوابير البشر وقوافل التموين العسكرية والجنود الفارّين ، ويصغيان إلى صراخ البهائم وزمزمة المعارك ، واثقين من أنهما ضمنا هذه المرة طعاماً وفيراً لزمن طويل . وفي مثل هذه الأحوال كانا يهجران الجبل وينزحان مؤقتاً إلى حيث يتأجج لظى الحرب .

لم يكن اللحم البشري أسوأ مذاقاً من لحوم السوائم . وكانا يقتسمان الغنيمة مع الغربان وغيرها من أكلة الجيف . وبعد أن تنتهي الحرب يظلان ردحاً من الزمن يحوّمان فوق تلك الأمكنة .

وقد شهدا في ما شهداه كيف كان الطاعون يجتاح القرى فتخلو من ساكنيها وتنفر الدروب من الأحياء . وكانا يتذكران السكون المخيف الذي اطبق على الأرض في تلك الأزمنة الخالية عندما اهملت المزارع وتلفت المحاصيل . وكانت النسور تتجمع أنذاك اسراباً وتحلق بطمانينة وكبرياء فوق القرى الصامتة كانما استتبت لها السيادة عليها .

في تلك الأيام النائية كان الناس في بلدة فقيرة ما ، ذات مآذن بيضاء مدببة كأقلام الرصاص ، وابراج وحيطان عتيقة متداعية ، يتركون لهما بعض الطعام قرب التلال الجرد كل يوم أحد ، إجلالاً لهما واعجاباً بمالهما من بأس ومنعة . وكثيراً ماكانت تقع أنذاك في انحاء الجبل معارك صغيرة وغارات واغتيالات ، وكان بوسعهما دوماً أن يعثرا على جثة قاطع طريق أو عابر سبيل مسالم أردي قتيلاً بجانب الطريق . وذات مرة وجد النسر بجوار احدى الجثث كيساً جلدياً مليئاً بالنقود . وكان الكيس مخضباً بالدم مما جعله يتوهم انه قطعة لحم فحمله إلى عشه ووضعه أمام فراخه . وظل الكيس هناك حتى تهرّأ وانشق فتناثرت النقود وظلت هناك الى الأبد بعيداً عن أعين الناس الجشعة .

هكذا مرت حياتهما حتى الآن . وكانت الأنثى تضع بيضة أو بيضتين كل ربيع وتربض فوقهما . وعندما تترعرع الفراخ تغادر العش وتنزح بعيداً إلى الجبال المجاورة .

لم يكن يكدر سكينتهما أي خطر أو عدو ، فكأنهما كانا فوق الحياة والموت ، لايمسهما حتى الزمن والتغيرات التي تجري على الكائنات . صحيح أن الناس كانوا يحاولون أحياناً تسديد النار إليهما ، ولكنهما كانا يحتاطان جيداً لأنهما يريان من مسافات بعيدة حتى أصغر حركات الانسان ويدركان مراميه بسهولة .

وذات صباح أيقظهما قبل الفجر رذاذ خفيف بدأ لتوه يتساقط . وفي الشرق ، وراء منكب الجبل المظلم الشاهق ، كان خيط دقيق بلون الحديد المحمّر يؤذن ببزوغ الفجر ويضرّج حواشي بعض السحب المتناثرة . وكان الجو ساكناً ، معتماً ، خانقاً على نحو غير مألوف .

واتسعت البقعة الحمراء في الشرق ، وأومضت بين السحب نجمة ثم شق الأفق برق ، وانداحت السحب

واشتدت الريح . وجثم على متن الجبل الهائل ظل معتم وكان يبدو أن العاصفة آتية . وداخل النسر الراقد على ضلع الصخرة شيء من القلق فقد نباته غريزته بان عليه ألاّ يبقى هناك . وتبادل هو وانثاه النظرات ، وطفقت الريح تشتد وتشوّش ريشهما . وبغتةً غمرتهما موجة دافئة وفي اللحظة التالية اضاء برق جديد الجبل باسره وهزّ رعده السماوات . وزحفت من القمة المقابلة غيوم ثقيلة جهمة ، كانها قطيع ضخم من وحوش هائلة ، فاغرقت الفجر بظلالها الداكنة وعاد الليل من جديد . واخذت المياه تنهمر مدراراً واختلط هديرها بحفيف الغابات .

كانت العاصفة تهدد بانتزاع النسرين من الصخرة ، فكان النسر اول من غادرها وقد طوى جناحيه محاولاً النزول إلى الهاوية ، ولكن الريح العاتية رفعته وكانه كرة سوداء وزجّت به في تضاعيف سحابة حالكة وكادت تلطم به الصخور . وإذ ذاك نشر جناحيه وشرع يحلق ضد الريح والظلمة تحول بينه وبين الهبوط . واحتضنته السحابة ومضت به ، ووجد نفسه مضطراً إلى الاستسلام لهذه القوة العاتية التي لاقبل له بمعاندتها فاقتصر على محاولة التقليل من سرعة طيرانه . ولم يخذله شعوره المرهف بالوجهة التي يحلّق فيها حتى في هذه اللحظة والظلمة تحدق به من كل جانب . كانت العاصفة تحمله إلى الشمال وراء الجبل، ووراء سفوحه الشديدة الانحدار ستقذف به الريح الهابطة إلى المهاوي السحيقة . ولكنه استطاع في الوقت المناسب أن يقاوم بان نشر ريش ذنبه وراح يلطم الريح بجناحيه يائساً ، مستميتاً . كان يدري بان العاصفة سرعان ماتشتد ، فجاهد بكل قواه ليرتفع إلى أعلى ويخرج من دوامة الاعصار . وكان المطر قد بدأ يهطل وتتابعت البروق والرعود ، ولولا ومضها البارد لما استطاع ان يرى خضم السحب الداكنة الجبارة المترامية التي كان يحلق وسطها .

استمر صراعه مع العاصفة ثلاث ساعات كاملة . واخيراً اقلع عن محاولة الارتفاع فوق الريح ، وكانت قد حملته بعيداً عن الجبل وابتلّ جسمه ونزفت قواه . وعندما انشقت السحابة التي كانت تحمله رأى دونه سهلاً صغيراً تُحدِق به سلسلة من الجبال الواطئة . وتسلل شعاع عريض من أشعة الشمس فاضاء الحقول القريبة من بلدة صغيرة تلوح مبانيها البيضاء وسط السهل . وكان ضياء الشمس يتسلل أحياناً ثم تطبق الظلمة من جديد ، لأن السحب كانت تتفرق وتتجمع . وانخفضت سرعة الريح ، وأخذ النسر يحس بثقل ريشه المبتل ، وكان يواصل تحليقه في الفضاء بجهد جهيد . وعندما بات فوق البلدة اضطر إلى الإسفاف نحو الأرض ، وجاءت من ورائه سحب جديدة تنذر بحمله وكانت تزحف من ناحية الجبل مع الضباب الذي اجتاح السهل كالجحافل الجرارة . و إذ راى النسر سطوح المنازل وأزقة البلدة الضيّقة اختار مدخنة وحط عليها .

كانت الساعة التاسعة ، وفي الشارع الرئيس كانت تمر جماعات من اهالي البلدة وهم في طريقهم الى السوق ، ويتعالى صرير العربات ويتردد صدى مطارق النحاسين . وكانت تنبعث من الشارع الذي بلله المطر رائحة روث الخيل والتبن المبتل والوحل . ومن الجهة الأخرى ، عبر الشارع ، كان الدخان يتصاعد من مدخنة احد المخابز وتنداح رائحة خبز طازج . لم يهطل المطر هنا بعنف وقسوة بل اكتفى بغسل البلدة ، ولذلك فهي تبدو اكثر هدوءاً ووداعة .

كان النسر لأول مرة في حياته يقترب من الناس إلى هذا الحد فلبث يستمع الى اصواتهم ويرى وجوههم واصغر حركاتهم دون أن يخامره اي خوف ، فقد كان عالم الناس مالوفاً لديه وإن يكن شاهده من الأعالي . ولم تساوره حتى الدهشة ، فقد كان كالمريض لفرط مابرّح به التعب ، وكان جناحاه متدليين وريشه منتصباً كالحراب ، وجسده المبتل يتصاعد منه بخار خفيف .

لم يكن قد لمحه احد من المارة في الشارع فقد كان الناس يمرون دون أن يرفعوا رؤوسهم ، وهكذا لبث في مكانه مطمئناً . ولكن عند الظهر ، حين بدأ الموظفون والتلامذة يعودون إلى بيوتهم ، لمحه الخبّاز فاخبر جاره السرّاج . وسرعان ماتجمع في الشارع جمهور كبير من الكبار والصغار . وكان الجميع يشيرون إليه بأيديهم ويتكلمون بصخب .

بقي النسر على المدخنة دون حراك وكانه نائم . وقذفه أحدهم بحجر ارتطم بقرميد السطح ، بينما قذفه آخر بكرة من الطين وكانوا بادىء الأمر يتجادلون ، من اين جاء ، وكيف استقر على المدخنة ! ثم شرعوا يلوّحون له بايديهم ليجبروه على الطيران . وإذ لم يُجدِهم ذلك مضىٰ كل في سبيله . وفرّق الخباز الاطفال ومضى ليتناول غداءه . وخلا الشارع ، واشتد وهج الشمس فوق البلدة ، وسطعت رائحة روث الخيل والوحل بمزيد من القوة . وعندها قرر صبي السرّاج ، وهو غلام تنطق عيناه بالخبث ويعلو وجهه النمش ، أن يقتل الطائر ، فحشا بندقية قديمة

وتسوّر سطح أحد مستودعات الغلال واقعى هناك وشرع يسدد سلاحه . أما الطائر فقد ظل بلا حراك وكأنه يمعن التفكير في عالم الجبل المهيب الذي انتزعته منه العاصفة ، فلم يفطن الى صبي السراج الذي كان يقبع وراءه . وسمع دويّ شديد ، وأطلقت البندقية العتيقة سحابةً من الدخان الأبيض وزخة كاملة من الرصاص . وتدلّى النسر من المدخنة ثم هوى على السطح وقد تناثر ريش جناحيه . وهرع الناس من الدكاكين المجاورة وتعالى اللغط ، وأخذ بعضهم يشتمون القاتل والبعض الآخر يدعونه إلى إلقاء النسر من السطح . وبعد دقيقة هوى جسد الطائر الذي مافتىء حاراً الى أرض الشارع .

انتظرت الأنثى رفيقها بضعة أيام ، وكانت قد نجت من العاصفة عندما لاذت بحفرة في الصخر . وإذ لم يعد النسر ، غادرت الصخرة بعد اليوم العاشر إلى غير عودة . وظلت القلة الصفراء الحادة تنتصب وحيدة لايمر بقربها سوى الغيوم ، وتبدو في الهدأة التي تحيط بها أشبه بسن ضخمة متقلحة ، هرمت ولم تعد ذات جدوى .

■■

صدر حديثا

عن دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد



محمود قاسم



د. سعيد علوش

شعراء معاصرون

■ ترجمة: ضياء نافع

■ الشاعر اليوغسلافي عزت سارايلج

○ ولد الشاعر اليوغسلافي عزت سارايلج عام ١٩٣٠ .
○ تخرج من كلية الاداب / جامعة سارايفو .
○ ابتدأ بنشر نتاجاته عام ١٩٤٨ ، وصدرت مجموعته الشعرية الاولى عام ١٩٤٩ بعنوان «عند اللقاء» ثم تلتها مجاميع شعرية عديدة ، نذكر منها :

دقيقة صمت» ، «اهداء» ، «الاعوام ، الاعوام» «رسائل» ، «استمرار الحديث» ، «كتاب الشعر الثالث عشر» ....

○ يساهم بشكل فعال في حركة ترجمة الشعر الاجنبي .
○ حائز على عدة جوائز ادبية .

□ نقّاد الشعـــر

لماذا لا يكتب النقّاد القصائد
اذا كانوا يعرفون بهذا القدر عنها ؟
هم ، على الاغلب ، يحلمون بكتابة القصائد
اذ انهم يعرفون كثيراً عنها .
ان النقاد كالطاعنين في السن
يعرفون كل شيء عن الحب
لكنهم لا يستطيعون ممارسته ..

□ شـــارعه

هو ايضاً كان يحلم بالعشب ، الذي كان يمكن ان يكون مدعوكاً ، وبالثوب النسائي ، الذي ليس سيئاً ان يفتح ازراره . لقد كان شاباً ،
اذا لا نحسب حياته ، التي تمتد بعد موته

كان له من العمر ثمانية عشر ربيعاً .
انتم لم تروه ابداً ، لم تروا كيف كان يتغير وجهه .
انتم تعرفون فقط شارعه هذا .
اما انا فقد كنت اعرفه
عندما كان يصنع الطائرة من الألواح والمكائن القديمة ،
عندما كان يقول لأبيه :
- يجب على شخص - ما في هذا النضال ان يضحي بحياته ،
عندما كان يسأل امه بين فترة اعتقالين :
- ماما ، هل تحبينني ؟
وبعينين مغرورقتين
طويلاً كنت احدق من النافذة
الى هناك ، على طول الشارع ، الذي
يحمل الآن اسمه .

الفتيات الرقيقات

القصيدة في الاصل بلا عنوان

الفتيات ، اللواتي كنّ يتراكضن الى اماسيّ الشعرية ،
اصبحن زوجات . يلدن الاطفال ، وينعّمن الاظافر ،
ولا يوجد عندهن وقت للتسكع تحت ضوء القمر .
ايها الازواج ، العمالقة ،
ارأفوا بهن ، أحبوا الفتيات ، اللواتي كنّ يتراكضن الى اماسيّ الشعرية
انهن ناعمات ورقيقات جداً ،
وعن الجوانب القذرة للحياة
لم يتعلمّن منيّ اي شيء .

▫ مات الشاعر في ذلك اليوم

مؤلف القصائد الغزلية الشهير
صديق الناس
مات بعيداً عن الوطن ،
الذي كان يتذكر منه فقط جدران السجون ،
لكنه كان يرجع مع ذلك حتماً اليه
مثلي انا .
مات الشاعر في ذلك اليوم ...
نحن لم نلتق معاً ابداً ،
رغم اننا نمنا في نفس الفنادق ،
رغم اننا اكلنا في نفس المطاعم ،
رغم اننا تغازلنا مع نفس النادلات
رغم اننا تنزهنا في نفس الطرقات
ومن يدري ،
ربما التقينا صدفة
على منضدة قارىء ـ ما ...
مات الشاعر في ذلك اليوم ...
الطلبة كانوا يحضرون لامتحانات الصيف ،
الجرائد كتبت عن حوادث الطائرات ،
وعن ذاك الذي سيصبح اباً ،
وكان من الممكن ان نقرأ بين السطور
بعض الكلمات عن حزني .
مات الشاعر في ذلك اليوم ،
صديق العشاق ،
مات بعيداً عن الوطن
الذي كان يتذكر منه فقط جدران السجون ....
تبقى قصائدي تحت العلم المنكّس للقلب ،
من اجل مؤاساتي قليلاً
ومؤاساة النجوم .
حلّ بنا هذا بين حزيران ومايس
عندما لا يمكن ان يكون احد ضروري للانسانية هكذا
مثل الشعراء ....

■ الشاعر البلغاري ألكساندر غيروف

○ ولد الشاعر البلغاري الكساندر غيروف عام ١٩١٩
○ اصدر عدة مجاميع شعرية ، منها «نحن ـ الناس» ١٩٤٢ ، «ملياردان» ١٩٤٧ ، «الافضل» ١٩٥٨ ، «شعر حر» ١٩٦٧ ... الخ
○ اصدر كذلك عدة مجاميع قصصية .
○ حائز على جائزة ديمتروف للادب .

▫ العبث

لا يستطيع الانسان
ان يحتمل الهناء .
الأحلام بالهناء
تكفيه ...

▫ الحياة

القصيدة في الاصل بلا عنوان

آه ،
ايتها الحياة ،
هل سأبقى انظر اليك
طويلاً
بعيون الصبي المندهش ؟

▫ الشعـــر

القصيدة في الاصل بلا عنوان

ربط الشعر
العوالم والكون والفضاء
والماء
ـ الذي تحت الارض ـ
والجبال الشمّاء
والشمس التي تحدّق
من قبّة السماء
الزرقاء ،
ربطها
بمصير شعبي ...

الشاعر التركي أورهان ولي

- ولد وتوفي في استامبول (١٩١٤ - ١٩٥٠)
- درس في قسم الفلسفة بجامعة استامبول .
- ابتدا بنشر نتاجاته الادبية عام ١٩٣٦ .
- اصدر خمس مجاميع شعرية .
- اصدر جريدة «يابراك» الادبية .
- ناقد ادبي وقاص .
- ترجم عن الفرنسية اكثر من عشرين كتاباً شعرياً ، بينها اساطير لافونتين وشعر ابولينير .
- المجموعة التي ضمّت كل تراثه الشعري صدرت بعنوان «كل القصائد» ، ويعاد طبعها لحد الآن وبشكل منتظم .

□ مجاناً

مجاناً نعيش نحن ، مجاناً .
الغيوم والبحر - مجاناً .
المنحدرات والجبال - مجاناً .
هدير العجلات - مجاناً ،
ومداخل السينمات
ولمعان واجهات المخازن .
صحيح ان الخبز والجبن ليسا مجاناً ،
لكننا مقابل ذلك نشم بخار الحساء مجاناً .
ندفع من اجل الحرية رؤوسنا ثمناً ،
لكن العبودية بالطبع مجاناً .
مجاناً نعيش نحن ، مجاناً .

□ فجأة

كل شيء يحدث فجأة .
الشمس تضرب الارض بشعاعها فجأة ،
والسماء تنبسط فجأة ،
لسبب - ما زرقاء فجأة .
كل شيء يحدث فجأة .
يرتفع البخار فوق الارض فجأة .
تظهر النباتات الصغيرة فجأة .
تتفتح البراعم فجأة .
تنضج الثمار فجأة .
فجاة
فجاة
كل شيء يحدث فجأة .
الفتيات - فجاة ، والشباب - فجاة ،
والحقول ، والطرقات ، والقطط ، والناس ..
الحب - فجاة
والبهجة فجاة .

□ الرغبات والذكريات

الذكريات - شيء ،
الرغبات - شيء آخر .
قل لي ، كيف يمكن العيش
بدون شمس في المدينة ؟

□ قصة احمد وعلي رضا

أية قصة غريبة
قصة احمد وعلي رضا !
الأول يسكن في القرية ،
الثاني - في المدينة .
وكل صباح
هذا
الذي يسكن في القرية
يذهب الى المدينة ،
وذاك ،
بالعكس ،
من المدينة ...

□ الحانة

من المعروف ، اني لم اعد احبّها .
لكن لماذا أتسكع انا
كل مساء قرب الحانة ...
حيث كنت اشرب ، واحلم بها ؟

□ يدي اليسرى

شربت حتى الثمالة
وتذكرتك
مرة اخرى
يايدي اليسرى
يدي الضعيفة
يدي البائسة .

□ الحزن

استلم رسالة وأكتئب ،
اشرب خمراً وأكتئب ،
انظر من النافذة وأكتئب ،
كيف سينتهي الامر ، لست ادري .
في ذلك الجانب من استامبول
يغنون اغنية .
انا اكتئب .

□ روبنسون

جدتي ـ
صديقتي المخلصة
صديقة تلك الايام السعيدة البعيدة ،
عندما كنا نبكي معاً
على مصائب اوليفير
ومعاً
نخترع الوسائل
لانقاذ روبنسون
من الجزيرة غير المأهولة

.. في الذكرى الرابعة لرحيله :

امل دنقل

أوراق قيد الاصفرار !!



■ احمد عنتر مصطفى

لاتظلموا الموتى ، وان طال المدى
إني أخافُ عليكمو أن تلتقوا

□ أبو العلاء المعري

أبالصلابة الذاكرة .. !!
ـ على شفافيتها ـ تعصى أن يقتحمها سكين حاد أو خنجر مسنون !!

... بعد مرور أربع سنوات على رحيل أمل دنقل : تجهدُ الذاكرةُ أن تلملم شرائح الصور الهشيم ..

وأحاول ، مستميتاً : ألَّا يستعر الوجدانُ ؛ فتصطبغُ اللوحة باللون الأحمر ؛ إبَّان الكتابة ؛ أو يسودُها اللون الرمادي ؛ بعد الفراغ منها .

الحيدة ... الموضوعية ... برودة العقل واتقاده في آن !!

من أين لي ..؟؟!!! التجرد صعب ؛ وعسيرٌ أن تنقل صورة وجهِ حبيب ، من ركنٍ دافئ في القلب ؛ الى فضاءٍ في معترك الرياح التي ينفشها العقل البارد ..

الفصلُ ـ بعينٍ زجاجية ؛ وقلب معدني ـ بين ما هو (خاص) وما هو (عام) في نسيج حياة مازال وجدانها ينبض ؛ ووهجها لايخبو !! البزَّاز الصناع ؛ وحده ؛ يستطيع أن يفرز الخيوط خيطاً .. خيطاً ويباعد ما بينها .. وأنَّى لي ذلك ؟؟

سنوات أربع أراوغ الحزن والوفاء ، ألَّا أقوم بمهمة قصَّاب يفصل أنسجة اللحم المتشبثة بالعظم .. لو رآني أمل دنقل نفسه أقوم بهذه المهمة لرثى لي .. !! وربما أطلق على سخريته الجامحة ..

أحاول أن أبدأ ..

ويدري أملُ ؛ في مثواه الأخير ؛ كم هي صعبة تلك المهمة ؛ فهو نفسه لم ينجُ من براثنها حين قام بقراءة نقدية لديوان (كائنات مملكة الليل)[1] لصديقه الشاعر احمد عبدالمعطي حجازي ؛ فقد ترك الشعر والحُت عليه علاقته الشخصية الحميمة بالشاعر ..

أتراه يذكر ..؟؟ إخاله الآن يُشرع عينيه الثاقبتين في فضاء الذاكرة .. تلك التي لاتموت ..!!

«آه ..

من يوقف في رأسي الطواحينَ ..؟؟ ..»

القاهرة ١٩٦٩ ..

وعلى وجه التحديد ، نوفمبر (تشرين ثاني) ١٩٦٩ ؛ وبتحديد أدق ؛ الثلاثاء الرابع من نوفمبر :كانت البداية لتلك الصداقة التي جمعتني والراحل الصديق أمل دنقل .. أكاد أمسك بيدي ملامح تلك الليلة .. كانت مصابيح القاهرة تتنفس أضواءً واهنة زرقاء ..؛ فظلام نكسة حزيران تجاوز عامة الثاني بشهور قليلة تفجرت خلالها حرب الاستنزاف - منذ تموز المنصرم - ولم تستطع النكسة بأبعادها المأساوية أن تئدروح القاهرة المتأججة ؛ فها هي مازالت تموج بأروع أشكال الحياة والتحدي ، إنه العطاء المبدع لعقول الصفوة من المثقفين والأدباء .

كانت القاهرة تموج بالمنتديات الثقافية والندوات الأدبية ؛ كانت هناك (رابطة الأدب الحديث) و(جمعية الأدباء) و (جمعية الأمناء) ، و (جاليري ٦٨ - كتَّاب الغد) ، و (مقهى ريش) ، الذي كان يضيق بروادہ المثقفين مساء كل جمعة ؛ بل في أيام الأسبوع كلها ؛ لم يتميز يوم الجمعة إلا لحضور نجيب محفوظ في مساء هذا اليوم من كل أسبوع ؛ بعد أن انفرط عقد ندوته الأسبوعية صباح كل جمعة في ميدان الأوبرا . تميزَّ هذا اليوم أيضاً - دون باقي أيام الأسبوع . بصدور عدد الأهرام الأسبوعي ، بصفحته الأدبية التي يشرف عليهاد . لويس عوض . وكثيراً ما حفلت بعطاءٍ إبداعي له خصوصيته وتأثيره .

لم أكن بعيداً عن هذه الأجواء ؛ ولم أنخرط فيها تماماً ؛ ذلك أني كنت قد عزمت ألَّا أطرق باب هذه الساحة إلَّا وقد أعددت نفسي لمواجهتها ؛ ولما كنت اخترت الشعر ؛ أو اختارني الشعر ، فقد عكفت منذ سنوات على استيعاب التراث ؛ في فترة التأسيس . وطالت هذه الفترة واستلبتني كنوز الأدب العربي وعيونه . إلَّا أنها تُوِّجتْ بكتابة الشعر عمودياً . ولم أكد أفرغ من الدراسة حتى التحقت بالتجنيد .

ثم كانت النكسة ؛ وتم استبقاؤنا فلم نُسرَّح من الخدمة العسكرية ؛ مع النكسة أحسست بفراغ قصيدة القعقعة العمودية . التي كنت أُعِدُ نفسي لأكون من فرسانها المجلَّين ، إنها في وادٍ وواقعنا العربي في وادٍ . وكان قد سبق لي نشر بعض من الشعر العمودي هنا أو هناك . ثم كانت قصيدتي [مرثية بائع تين شوكي..][٢] التي كُتبت في رثاء صبي صغير كان يؤم معسكرات الجيش في منطقة القناة استشهد في إحدى غارات الفانتوم الامريكي في حرب الاستنزاف . أرسلت هذه القصيدة من الجبهة الى الأستاذ بدر الديب[٣] بجريدة الجمهورية . وكم كانت فرحتي عارمة حين قرأتها منشورة على صفحات العدد الأسبوعي (الخميس ٢٣ اكتوبر) مع قصة للراحل محمد عبدالحليم عبدالله ؛ ومقالٍ للدكتور عبدالحميد يونس ... على ما أذكر ...

لم أكن حتى ذلك التاريخ - ٤ نوفمبر ١٩٦٩ - أعرف شيئاً عن أمل دنقل ؛ ولم اكن قرأت له ؛ الَّا قصيدة واحدة ، بعنوان (رسالة من الشمال) نسيت ملامحها ، وكان قد نشرها في مجلة (الشعر) عام ٦٤ أو ١٩٦٥ ؛ وقد أحببتها آنذاك ، لأنها عمودية[٥] ؛ وتنبىء عن شاعر قدير متمكن ..

لم أكن أعرف شيئاً عن أمل[٤] وكان - رحمه الله - في هذا العام ؛ ١٩٦٩ ؛ يعيش تتويجاً لجهده المضني ويرتقي بخطوات واثقة سلم الشهرة بديوانه الأول [البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة] .. الذي لم أره حتى ذلك الوقت ... !!

■ سفر ألف دال :

[.. القطارات ترحلُ فوق قضيبين : ما كان - ما سيكونْ !

والسماء رمادٌ ، به صنع الموتُ قهوتَه ؛

ثم ذرَّاه كيْ تتنشقهُ الكائناتُ ؛

فينسل بين الشرايين والأفئدة ...]

..يوم الثلاثاء ، الرابع من تشرين - نوفمبر ؛ وكنتُ في أجازة ميدانية من وحدتي العسكرية بالسويس ؛ تواعدت مع صديق لي أن نذهب إلى (رابطة الأدب الحديث) كانت المرة الأولى لي بعد انقطاع عامين . بدأت الندوة مفتوحة لمن يريد أن يلقي قصائده من الشعراء الحاضرين ؛ وقدَّمني الأستاذ المرحوم مصطفى عبداللطيف السحرتي على أن ألقي قصيدة عمودية ؛ وكانت مفاجأة لم تسره - رحمة الله - حين قرأت قصيدة من الشعر الحديث ، استحسنها على مضض !! .. ثم جلست الى جوار صديقي . وما هي إلا لحظات ؛ حتى ندَّت عن صديقي التفاتةٌ وحركةُ دهشةٍ وإعجاب ، حين دخل الغرفة فتىً طويل القامة ؛ ممشوق القوام ؛ كسيف عربى ، شامخ ؛ معتد بخطواته . ملابسه تنم على أناقة غاربة أو محاولة واضحة لهندسة الفوضى . الغريب - مازلتُ أذكر - أنَّ الشاعر الذي كان يقرأ توقف عن القراءة ، ثم بدأ يواصلها متعثرا في ارتباكه ؛ والجلوس - بلا استثناء - استدارت رقابهم في

حركات لا إرادية في اتجاه الفتىٰ ... لقد كان لأمل دنقل حضور رهيب ..!! ..

وسحب القادمُ ـ المجهولُ بالنسبة لي ـ كرسياً وجلس في آخر صف .. تلك كانت عادته .. ولم اكن أعلم أني سأقاسمه تلك العادة ، وأنه سيكون لي مقعد بجواره أحرص عليه دائماً .. في الصف الأخير ..

همس صديقي ..

ـ إنه أمل .. أمل دنقل .

... ونظرت ؛ واستدارت رقبتي ، فيما استدار من رقاب ؛ وتابعت الشاعر الذي كان يواصل القراءة في محاولة لقهر ارتباكه .. إلى أن فرغ .. وفرغ ..

صعد شاعر بعد آخر .. وقبل أن يعلن الأستاذ السحرتي عن نهاية الندوة طلب إلى الشاعر أمل دنقل ، برقة أبوية شديدة ؛ أن يسمعنا (إحدىٰ قصائده التي تحفل بالجديد .. !!) واعتذر أمل في تَنَمر .. وألحَّ الحاضرون ، وتصاعد تمرد أمل (قال لي بعد ذلك إنه يكره غوغائية الإجماع !!) كنت قد تعاطفت مع أبوّه الأستاذ السحرتي ضد عقوق أمل .. فملت علىٰ الأستاذ الشيخ ـ بعد أن اضطر الى إنهاء الندوة ـ لأعتذر له . وذهب صديقي ليلحق بأمل دنقل ، الذي اتسعت خطواته تنتهب الدرج .. فالطريق ..

أخبرني الأستاذ السحرتي ـ رحمه الله ـ (بعد أن أبدىٰ أسفه لتحولي عن الشعر العمودي إلى هذا الشعر الحديث ..) أنه يعرف أمل وليس غاضباً منه فقد تعوَّد علىٰ مشاكساته القاسية . وأضاف :

(إنه الليلة كان غاية في الرقة ..) .

هرولتُ للحاق بصديقي ، هذا الفراشة التي اجتذبها ضوء المصباح ؛ في أعماقي بدأتْ تتجمع سحابةً دكناء من الغضب ؛ ما هذا السلوك الفج ؟ ومن هذا الشاعر حتىٰ يفعل كل هذا ؟ .. لحقتُ بصديقي الذي كان يحاول أن يمسك بتلابيب الشاعر الجامح ، ذلك الذي كان بكلماتٍ منتقاةٍ ساخرةٍ متهكمة يردعه مُنحياً إياه عن طريقه ؛ يحاول صديقي الملحاح أن يسمع منه شعراً . فيجيب أمل بسخرية :

ـ هل أنا مطرب ؟ .. اشترِ لك مذياعاً .. ثم ما هي علاقتك بالشعر .. ؟

واستفزتني ؛ وأنا مستفز قبلا ؛ تلك الساديةُ من أمل ؛ واستفزني هذا الإلتذاذ المازوكي من صديقي ؛ فقلت لأمل ؛ وكانت كلماتي الأولى معه ؛ ولم اكن أعلم أنني بالصدام معه سأكون قريباً اليه :



□ احمد عنتر

ـ من حق الجمهور على الفنان أن يلح لإشباع متعته الفنية ؛ وللفنان مشروعية الرفض أو الاعتذار بأدب ، أو يلبي رغبة الجمهور ..

التفت إليَّ باستهزاء واستغراب ، وأوغل في سخريته قائلاً :

ـ وهل أنت أيضاً ممن يستمعون (الشعر) فيتبعون أحسنه ؟ غاوي شعر حضرتك ؟

أجبتُ بتحدٍ واعتداد ؛ ولم يغب عني تضمينه الذكي المضحك :

ـ أنا شاعر .. واسمي كذا ... ونطقت باسمي كاملاً . اهتمَّ قليلاً .. وسريعاً أخفىٰ اهتمامه ..

[... فيما بعد عرفت فيه تلك الحدة في الذكاء ؛ واليقظة في الذاكرة ؛ والقدرة علىٰ التحكم والسيطرة علىٰ النفس والانفعالات . فهو هنا حين اهتم .. كان يحاول أن يتذكر أين سمع أو قرأ هذا الاسم . إنها مباراة بينه وبين نفسه ، لاعلاقة لها بتقديره لي أو لغيري . تحديه الدائم لنفسه ولغيره . اكتشاف واختبار دائم لقدراته في استكناه المجهول .. حين أخفىٰ اهتمامه ، كان قد توصل الى أنه قرأ قصيدة منذ أسبوعين لهذا الاسم .. كل ذلك في لحظة أقلّ من خاطفة .. !!.]

فاجأني ؛ لينتشل نفسه :

ـ انت جندي .. مش كده .. ألقى السؤال بيقين تام ..

ـ نعم ..

ـ منذ أسبوعين تقريباً نشرتَ قصيدة في جريدة الجمهورية عن صبي استشهد في القناة .. [٥]



□ احمد عبد المعطي حجازي

بتأكيد وفرح أجبته :

ـ هل قرأتها ..؟

ـ قصيدة جيدة .. لماذا لم تقرأ شعراً الليلة ؟

ـ أنا قرأت قبل أن تحضر ..

ـ وماذا قرأت ؟

ـ قرأت قصيدة ..

أجبتُ ، وأصرَّ علىٰ أن أسمعه شيئاً .. وبخبثٍ ، وأكرر إنها المرة الوحيدة التي رأيته مخدوعاً ؛ قلت له :

ـ أسمعنا قصيدة (الوقوف علىٰ قدم واحدة) ـ وكان صديقي يلح في طلب سماعها ـ أسمعنا إياها حتىٰ اكون تذكرت شيئاً من شعري .

اعتذرَ برقة لسببٍ صادق . إنه لايقول الشعر أثناء السير إلا من محفوظاته من الشعر القديم أو الحديث لغيره من الشعراء . اعتذر ولم يفُتْهُ أن يتهكم علىٰ لفظة (أسمعنا) وقال : (انها مثل كلام السحرتي : إحدى قصائده التي تحفل بالجديد ..) .. ولم يلبث أن أضاف : (إذا كان لابد من السماع فلنجلس في (بار) .. ولنشرب ..)

انزعج صديقي من فكرة الشرب إما لزهادةٍ في سلوكه أو قلةٍ في ماله .. انسحب غارباً وتركني مع أمل دنقل [غريب أني لم أر ذلك الصديق منذ تلك الليلة ، سوى مرة واحدة زارني فيها بمنزلي ، ورحل متأبطاً مجموعة من كتبٍ ثمينة على سبيل الاستعارة .. ويبدو أنها ذهبت به !!]

ما إن توارىٰ صديقي حتىٰ ضمَّنا مشرب في شارع شريف ؛ وما أن جلسنا حتىٰ بادرني أمل دنقل .. أو فاجأني بسؤال عدواني طريف :

ـ ماذا يجبرك علىٰ صداقة مثل هذا الأحمق ..؟؟

صمتتُ ... وانهمر الصمتُ ... حواراً ... دام متصلا ..

أيها الشعر ..
يا أيها الفرحُ المختلس ...
....
....

في تلك الجلسة كان أمل ـ رحمه الله ـ شفافاً رقيقاً ؛ علىٰ عكس مابدا لي قبل ساعة في «رابطة الأدب الحديث» سألني عن قراءاتي ، وابتهج حين حدثته عن الأغاني والعقد الفريد وزهر الآداب . وبدأنا نتبارىٰ في استظهار محفوظاتنا من ابي فراس والمتنبي والشريف الرضي[٦] واكتشفتُ عدم رضائه عن شوقي .. وانتقلنا إلى أشعارنا .. ولم أستطع الصمود طويلاً ، فأنا تائق الى اغتصاب اعتراف بي .. وممن ؟ أسمعتُه قصيدتيْ اللتين كتبتهما في الشعر الحديث . قال إن كتابتهما ترجع إلى ما قبل القصيدة المنشورة في الجمهورية . وكان صادقاً .. وأعجبتْهُ (في انتظار الخليل) لما فيها من تمرد وتكثيف لاستعمال التراث

[... كانت القصيدة تدعو الى الثورة وتحطيم السدنة والأصنام المتحكمة في حياتنا آنذاك .. وتحرض ابراهيم الجديد أن لايُبقي عنقاً يعلق فيها الفأس]

وسألني أمل :

ـ هل قرأتَ «البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة» ؟

ـ لم أسمعْ به الا الليلة من صديقي الآفل ، وأعدك أن أشتريه وأناقشك فيه ..

عدنا الى الشعر ؛ فقرأ لي ، حين اكتشف حفظي لديوان المتنبي ، قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) . وتحدث عن إعجابه بأبي نواس فأقررته علىٰ حبنا إياه . وأسمعني قصيدته (ماريا) .. وانتقلنا الى الشعر الحديث .. وهنا تخلفْتُ عنه كثيراً .. فأنا حديث التحول إليه .. وقادني إلى حب عمر أبي ريشة .. وتقاسمنا الإعجاب بشاعرية نزار قباني . والتقينا عند حجازي والفيتوري . واختلفنا حول عبدالصبور والسياب .

... وافترقنا علىٰ موعدٍ في (ريش) يوم الجمعة قبل التحاقي

بالمعسكر . في اليوم التالي للقائنا الأول ، ذهبت الى ميدان سليمان باشا وسالت المعلم (مدبولي) عن ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) فاخبرني انه نفد . ووعدني ان يحصل لي على نسخة في اجازتي المقبلة .

في السادسة من مساء الجمعة كنتُ أغذُّ السير في اتجاه مقهى (ريش) لم اجد (املاً) هناك ؛ رايت وجوهـا اعرفهـا واخرى جديدة ؛ جلست . ثم جاء امل بعد فترة . فتهلل حين رآني . لالشيء إلا انه - فيما عرفت بعد - كان ينوي الجلوس بعيداً عن الحلقة . وناداني وانتحينا جانباً . اخبرته انني ذهبت الى (مدبولي) ولم اجد الديوان . فضحك . وقال :

- الديوان غالي الثمن على جندي مثلك .. انا ساهديه لك ..

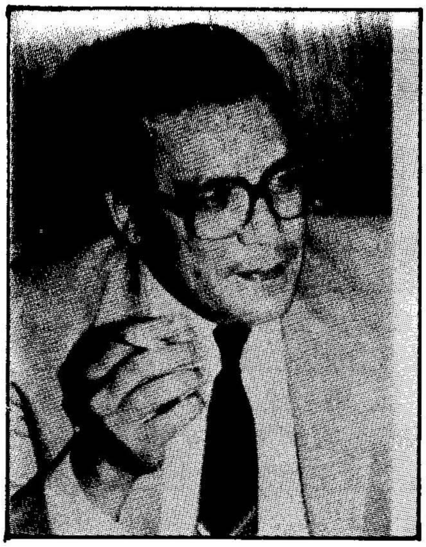
في نهاية الجلسة ؛ قمنا واتجهنـا صوب (مـدبولي) . وكم انفجرتْ دهشتي حين فوجئت بالمعلم «محمد مدبولي» ينحني ويخْرج نسخة من (البكاء بين يدىْ زرقاء اليمـامة) من بـين اكداس الكتب المتناثرة بعناية على رصيف الميدان . ثم يعطيها لامل بمجرد ان مال عليه هامساً . نظـرت إلى المعلم عاتبـاً . فاعتذر مهرولاً نحو عميل آخر ، هرباً من الإحراج ..

[... فيما بعد علمت ان امل لم يكن يملك نقوداً تلك الليلة . وانه حين مال عـلى المعلم كان يعتذر لـه عما يسحبـه من نُسَخٍ يحصل عليها نسيئةً ...]

أهداني أمل تلك النسخة من الديوان الأول . بإهداء رقيق متمنياً لي صداقة إنسانية وشعرية دائمة . وكان حريصاً على أن يسجل أنه قلمّا يهدي دواوينه لأحد .[٧]

■ الموت .. في لوحات

مصفوفةٌ حقائبي على رفوف الذاكرة والسفر الطويل
يبدأ دون أن تسير القاطرة
رسائلي للشمسْ
تعود دون أن تُمسْ
رسائلي للأرضْ
تُردُّ دون أن تنفضْ
يميل ظليِّ في الغروب دون أن أميل
وها أنا في مقعديَ القانطْ



□ د. جابر عصفور

وريقة .. وريقة يسقط عمري من نتيجة الحائطْ
والورق الساقطْ
يطفو على بحيرة الذكرىٰ فتلتوي دوائرا ..
وتختفي دائرة .. فدائرةْ ..

توثقت علاقتنا وبدات الأحداث والتجارب والفن تعمق تلك الصداقة . ومن الصعب - كما قدمت - أن اجمع تلك الخيوط المتناثرة المتشابكة واعود لأفصل بينها وفق منهج مـدروس محدد . فالنزيف لايخضع لإطار أو تنسيق .. وثمة ذكريات وأسرار ؛ وخواطر واعترافات حول مجموعات امل الشعرية الثـلاث الأولى : (البكاء بـين يدىْ زرقـاء اليمامـة ١٩٦٩) و (تعليق على ماحدث ١٩٧١) و (مقتل القمر ١٩٧٤) احرص على أن أسجلها وفاءً وتأريخاً ..

لم يكن أمل - رحمه الله - حريصاً على استمطار بركات النقاد المقدسة . خاصة الأكاديمين منهم . فرأيه فيهم كان يتوزع بين المشاكسة والمـداعبة و إطـلاق التشنيعـات المضحكـة . لم يستثن من هؤلاء إلا ثلاثة : الدكتور عـزالدين اسمـاعيل لأن منهجه النفسي في النقد وسعة صدره اتسعا لمشاكسـات أمل ونزقه فكانت علاقتهما طيبة . والدكتور جـابر عصفـور الذي توثقت علاقته به - فيمـا أعلم - في تاريـخ متأخـر عن فترة الصعلكة الأولى ، أي بعد عام ١٩٧٥ ، والذي شاءت الأقدار أن يعايش فترة حرجة مصـرية من حيـاة أمل ، الى أن لفظ

الشاعر آخر أنفاسه بين يديه . والدكتور علي عشري زايد الذي أعجب بأمل ، وكتب عنه بحب ووعي في كتابه المهم (استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر) . قبل أن يتعرف اليه أمل ، عن طريقي ؛ بكلية دار العلوم .

وعلى كثرة ماقيل أو كُتب حول (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) كان أمل يعتد بمقال الناقد جلال العشري - ولم يكن أكاديمياً - الذي نشره في مجلة (الفكر المعاصر) المصرية - العدد ٥٣ يوليو - تموز ١٩٦٩ - بعنوان [أزمة الشعر الجديد ، والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة ...) وأذكر أنه حدثني عن هذا المقال بحماس شديد حين أبديت اعجابي بقصائد الديوان - غير السياسية مثل : (الحزن لايعرف القراءة - الموت في لوحات - موت مغنية مغمورة - أجازة فوق شاطىء البحر .. الخ) وقلت له : «إن النبش الدائر حول الرؤية السياسية في الديوان يظلمك» .. فقال لي على الفور هذا أيضاً رأى جلال العشري .. وحسناً أنك التفت الى ذلك .

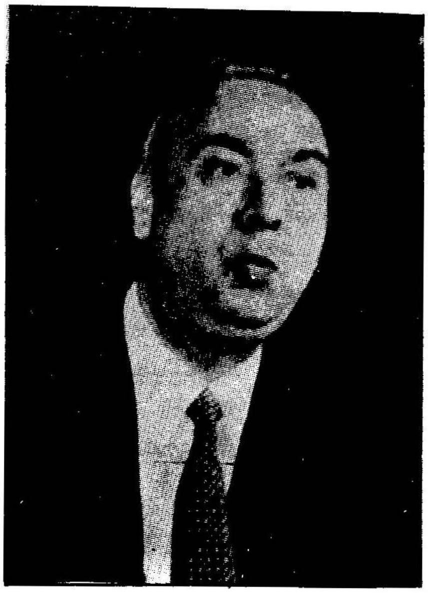
[... هل كان أمل ، والنقاد يثبتون على جبينه أكاليل الثناء على شعره السياسي ، يحس ضيقاً لايسع تمرده ، لعدم تجاوز ذلك إلى آفاق أرحب بقصيدته ؟ أكاد أجزم .. يرجح ذلك محاولاته الأخيرة في ديوانه (أوراق الغرفة رقم ٨) فحين أجبرته محنة المرض على مواجهة المصير ، وعاد إلى التأمل الدقيق في ذاته ، تجلّى له جوهر الحقيقة . فجمع مع (الخيول) وانطلق مع (الطيور) محلقاً بعيداً عن قيود الحدث السياسي ودائرة القناع والشخصية التراثية ...]

مازال الحديث حول المجموعة الأولى ؛ وأذكر في فترة إقامتنا معاً في غرفة واحدة فوق سطوح أحد المنازل بحي بولاق الشعبي . تبادلنا الحديث حول هذه المجموعة ؛ وسألته عن أحب قصائدها اليه فأجاب : (قصيدة : بكائية ليلية لأنها عن مازن أبو غزالة ، وحديث خاص مع أبي موسى الأشعري لجودتها فنياً ..) ولم يذكر أياً من القصائد التي اثارت الضجيج حوله !! أخبرني أيضاً في ذاك المساء البعيد .. الشاحب .. أن قصيدة [يوميات كهل صغير السن] بها مقطع يخص صديقنا الشاعر نصار عبدالله ، وقد قصد الشاعر الصعلوك منزله ذات مساء ..

[.. أطرقُ بابَ صديقي في منتصف الليل
(تثبُ القطةُ من داخلِ صندوق الفضلات)
كل الأبواب العلوية والسفلية تُفتحُ
إلا .. بابه
وأنا أطرق .. أطرق ..
حتى تصبح قبضتي المحمومة خفاشاً
يتعلق في (بندول) !
يتدفق من قبضتي المجروحة خيط الدم
يترقرق عذباً .. منساباً .. يتساند في المنحنيات
تغتسل الرئتان المتعبتان من اللون الدافىء
يتلاشى الباب المغلقُ والأعينُ والأصواتُ ..
وأموتُ على الدرجات ...]

كان من رأيي أن يستبدل (التاء) بـ(الهمزة) في الفعل (أموت) في البيت الأخير . أي يصبح البيت (وأموءُ على الدرجات) لأن التصريح بالموت مباشر . كما أنه جرى ذكر القطة في نفس المقطع قبل أبيات . فلوا ستعمل الشاعر فعل (وأموء) لكان أوقع من حيث المعنى والسياق . كان هذا رأيي .. ووعدني أن ينظر فيه . في طبعة جديدة .. ولم يفعل بالطبع ..

وعلى ذكر عناده الشديد اذكر أنه كان يطيب له أن يقرأ في أية ندوة تضمه مع الصديق الشاعر محمد عزالدين المناصرة (الذي كان يدرس بكلية دار العلوم بالقاهرة) قصيدته (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) ليس اعتداداً بها ؛ بل إغاظة ونكاية في الصديق الشاعر المناصرة الذي كان يرى أنه صاحب الفضل في اكتشاف (الجانب الميثولوجي لقصة زرقاء اليمامة) و أورده في


□ د . عز الدين اسماعيل

والحظة الملتهبةْ
والنشوة الأولىٰ التي تشد الظهر
حين يدق سمعنا إيقاع خطو امرأةٍ مقتربةْ
وضحكة العذراء عندما يرشها رذاذُ البحر
والألم الذي يهصرنا لطفلةٍ عرجاء
والدفء في استغراقِ كهلٍ
جالس يحلُّ في هدوءٍ :
مسابقاتِ الكلماتْ
....
رؤوسنا تسقط لايسندها
إلا حوافِ الياقة المنتصبةْ
فارحم عذابي أيها الألمْ
واسند حطامي المنهارْ ...]



□ محمد الماغوط

قصيدة نشرت في مجلة الآداب قبل قصيدة أمل .. وكان المناصرة يعلن ذلك لكل من يقابله في القاهرة آنذاك ..

وعلى ذكر مجلة الآداب البيروتية ، فقد كان الدكتور سهيل ادريس من الشخصيات التي يحترمها أمل ويذكرها بالتقدير . وقد حثّني أمل على مراسلة الآداب والنشر فيها وقال لي فيما قال : (الشاعر المعاصر الذي لاينشر في الآداب يخسر الكثير .. ان النشر في هذه المجلة صك اعتراف بشاعرية الشاعر ..) ومصداقاً لقوة أمل وعناده معاً ، وعلى ذكر الآداب أيضاً ؛ كان يحلو له أن يستعيد في مواجهة ثلة من شعراء السبعينات ، تتطاول عليه ، ماكتب وما أثير عن سطوه على رمز (بردى) في قصيدة محمد الماغوط[١١] (أمير من المطروحاشية من الغبار) ليجعله (نيلاً) في قصيدته (ميتة عصرية) من ديوان (تعليق على ماحدث) .. كان يذكر ذلك بجرأة ولايرى حرجاً في هذا .. فهو فارس في مواجهة نفسه قبل أن يفضح رياء الآخرين .

[.. جائع ياقلبي المعروض في سوق الرياء
جائع حتى العياء ..
ما الذي آكله الآن إذن .. كيْ لاأموت !!]

■ **يوميات كهل صغير السن**

....
....
شيئاً فشيئاً ... غاب عن قلبي خيط الضوءِ ؛

«الحزن لايعرف القراءة»

.. كنت لا أخفي إعجابي بهذه الأبيات ؛ وكثيراً ماردتها مع نفسي ؛ أو على مسمع من أمل خلال فترة التصاقنا الحميمي ، خاصة خلال إقامتنا معاً في مسكن واحد بسيط . ربما أتاحت لي هذه الإقامة فرصة رؤيته عن قرب . وحين أذكر خروجنا معاً في جولاتنا المسائية التي تستمر حتى الصباح .. وحتى يتحقق قوله ..

في الشارعْ
أتلاقى – في ضوء الصبح – بظلِّي الفارغْ
نتصافح .. بالأقدام ..

وحين أذكر سترته الجلدية .. وسجائرة تقفز على لساني كلماته :

خرجت في الصباح لم أحمل سوى سجائري
دسستها في جيب سترتي الرماديةْ
فهي الوحيدة التي تمنحني الحب بلا مقابل

ولا أزعم أني ؛ إذا ما تعرضت إلى هذه الحياة اليومية عند أمل ؛ أني الوحيد الذي ألمَّ بكل أطرافها ؛ فحياة أمل أخصب من أن أرصدها ؛ كما أنه متشعب العلاقات ، كثيرها ، وانما أعرض لبعض ملامح تلك الحياة من خلال علاقة حميمة دامت

واتصلت مساحة من الزمن . تخللتها مشاغل الحياة التي باعدت بيننا . وإن بقي الصفاء والفن يجمع اسبابنا وشظايانا .

وبعد كتاب «الجنوبي» الذي اصدرته السيدة قرينة الشاعر الراحل ، الصحفية عبلة الرويني عن صفات امل وملامح من حياته ، لم يعد لنا نحن اصدقاءه ، إلامساحة ضيقة نتحرك فيها ، تشمل فيما تشمل ذكريات واحداث ما قبل الزواج والاستقرار ، الذي لم يهنأ به أمل لمرضه ؛ وقليلاً مما لاتعرفه الزوجات من تاريخ الأصدقاء .

كان أمل عاشقاً لليل القاهرة ، قلما نام فيه ، يحلو له أن يراقب عمال النظافة صباحاً وهم يغسلون تماثيل القاهرة وساحاتها ؛ وقد سجل ذلك في شعره . فإذا ما تسلل ضوء الصبح ، شبع الليل وعاد إلى حجرتنا البسيطة متأبطاً صحف القاهرة الباكرة والمجلات العربية . مرة أبديت سخرية منه لحرصه على شراء مجلات مثل :

(الشبكة والموعد) وتعجبت حينما أخبرني أنه من خلال صفحات تلك المجلات ، وصفحاتها الأخيرة التي تنشر أخبار المجتمع ؛ تجتمع لديه ؛ ويستشف حركة الحكام والسياسين !! لم يُخفِ أيضاً اعتزازه بالأسلوب الفني لتلك المجلات . ولم يغبْ عني أيضاً حرصه على حل مسابقة الكلمات المتقاطعة في تلك المجلات فهو مولع بذلك .

اقتسمنا سريراً واحداً ؛ ورغيف خبز ، وهموماً قومية مشتركة ؛ واختلفنا ، وثُرت في وجهه حين استهلك جوربي الوحيد ؛ فضحك ؛ ونزلنا بحذائين بلاجوارب لنشتري أكثر من زوج ، ربما قضينا .. أياماً متواصلة لانملك مليماً واحداً . غير أنا نقطع الطرقات سيراً على الأقدام نترنم بالموشحات أو نستظهر محفوظاتنا من الشعر .. وحين تأتينا النقود تذهب كما جاءت دفعة واحدة .. ولا يبقى لنا سوى الشعر !!.

في الحمام .. أو أمام المرآة يحلق ذقنه .. أو على مائدة شراب يحلو له أن يدندن بأغان عربية في صوتٍ رخيم .. كثيراً ماهرب من مواعيد نسائية كانت تضرب له بسبب عدم حرصه على اليقظة مبكراً إنه يقضي وقت الصبح والضحى في السرير للقراءة .. ثم يحتضنه ملاك النوم .. ليستيقظ مع الأصيل أو قبل الغروب .. ليلتقط بعضا من الطعام .. يسيراً جداً .. كنتُ أداعبه وأقول : انك لاتملك معدة مثلنا .. إنك تمتلك (حوصلة) طائر .. فيضحك .. كان يسخر من كل مظاهر الادعاء . وربما تطرف فاتهمَّ المتأنقين من الشعراء بالخواء الفني . يزعجه الاهتمام بالشكل الخارجي على حساب المضمون والجوهر . وربما انعكس ذلك على قصيدته فنياً . فلم يغامر بأشكال خارجية للقصيدة . يهرب من مجتمعات العطور والغلائل المخملية . اذكر ذات مساء ، وكان قد تلقى دعوة لإلقاء قصيدة في جمعية نسائية . عدت الى المنزل فوجدته يتهيا للذهاب ؛ ولم يرتد اكثر مما هو معتاد عليه . سالته : هل ستلبي الدعوة ؟

فاجاب بالإيجاب ، وسالني ان اذهب معه . وانفجرت فيه متهما إياه بالازدواجية . كيف تهاجم هذه المجتمعات البورجوازية وتسمح لهم : أولهن : أن يتفرجوا عليك ؟ قال مامعناه .. انه سيكون غاية في النشوة وهو يلمس غباء تلك الطبقة ، وسيلتذ بتعذيبها ؛ حين يلقى قصائده التي تهاجمهم .. وهم بالطبع سيصفقون أثناء جلده لهم .. وذهب ..

عاد في الخامسة صباحاً ذات يوم ؛ وجدني مستلقيا على السرير وبين يدي المجموعة الكاملة لاشعار بدر شاكر السياب سالني وهو يخلع ملابسه بلا اكتراث ـ كيف تطيق قراءة هذا الرجل ؟ صُعقت .. وقلت له : إنه السياب .. قال : أعرف .. كيف تقرؤه ؟ . ولم اكن أعرف رأيه في السياب .. قلت له : إنني أحبه وأفكر أن اكتب دراسة عنه .. أوغل في استغرابه .. فقلت له : أخبرني عن رأيك فيه ؟ . قال : لا أحبه . لأنه ضعيف كيف أحب رجلاً (يتسول) بعاهته ؟ ـ هكذا قال بالحرف الواحد ـ وانا يقشعر جسدي .. كنتُ هشّاً كالبسكويت ـ كما كان يطلق عليَّ في مثل هذه المواقف ـ.

[.. تشاء الأقدار ان يصاب أمل بداء عضال ؛
ويظل يصارع المرض فترة طويلة ، مثل
السياب : ويكتب قصائد وهو طريح الفراش .
وخلال مرضه كنت ارقب قصائده
وفي اذني اصداء حديثه ورايه في
السياب .. من اين استمدَّ أمل تلك القوة ؟
قرات شعره في تلك المرحلة في مواجهة شعر
السياب في الظروف نفسها .. وربما أتيح لي ؛
عن تقدير لقوة امل واحترام لألم السياب
النبيل ، أن اكتب دراسة فنية تتناول قصائدهما
في فترة مرضهما ...]

.. لقد كان متسقاً مع ذاته ومنهجه الذي استنَّه لنفسه بصرامة منذ هبط تلك الغابة ـ القاهرة ؛ مسلَّحا بالشعر ؛ مدججاً بالموهبة . على أنني كنت أعرف بيني وبين نفسي أنه يشبه كثيباً من الرمل ، يبدو متماسكاً ، ولكن ما أن يسير عليه سرب من النمال حتى يبدأ في الانهيار ؛ تيقنت من ذلك منذ تلك الأيام الأولى لصداقتنا حين حدثته في أمر شقيقته المتوفاة (رجاء) التي ورد ذكرها في قصيدة (الموت في لوحات) فحدثني

عنها باستفاضة ؛ وكانت عيناه تلتمعان وتنطفان في حزن ولوعة شفيفين . وكانت تتاكد تلك القناعة بقراءاتي المتتالية المتانية لقصائد ديوانه الأول ، وعلى وجه الخصوص ، قصائده غير السياسية .

إن هذا القناع الجاف المحكم تفضحه ابيات مثل :

لماذا يتابعني ـ أينما سرت ـ صوت الكمان ؟

هل هو صوت الكمان أم الضعف الانساني الذي يهرب منه ، ويطارده ؟

وهو ممعن في الهرب حتى لايظهر به (كعب أخيل) أمام البشر المصوبون سهامهم اليه .. وفي انتظار اللحظة الفاصلة .. أي ضعف ذلك الذي يتجلى في محاولته التسامي ليكون خصماً أمام السماء.. وليس البشر : .

كنت أعرف كل ذلك .. وكان يحلو لي أن أترنَّم بمثل هذه الأبيات أمامه معانداً ؛ خاصة تلك الأبيات من قصيدته العشاء الأخير) :

أعطني القدرة حتى أبيسمْ
عندما ينغرس الخنجر في صدر المرحْ
ويدبُّ الموتُ كالقنفذِ في ظل الجدارْ

حاملاً مبخرة الرعب لأصداق الصغارْ
علِّني في أوجه الموتى أرى ظِلَّ ندمْ
فأرى الصمتَ كعصفورٍ صغيرْ

ينقر العينين والقلبَ .. ويعوي ..
في ثنايا كلِّ فمْ !!

من هنا اتخذ أمل دائما (أهبة المهاجم) وأصبح لايحب موقف المُدافع ؛ لذا فهو يهاجم .. ويهاجم حتى اتُّهِمَ بالعدوانية . لا يجب أن يترنح أو يتهاوى ولو للحظة (لو اكتشف الآخرون رقتك يدوسونك بسنابكهم ..) لذا كان يبدو متماسكاً صلباً وهو يخفي قلباً هشّاً يُهتصر لرؤية (طفلة عرجاء) !!

كان يهاجم بشراسة حينا ، وبدعابة أحيانا . لم ينجُ من لسانه أحد . أطلق من التسميات الذكية ألقاباً على كثيرين في الساحة الثقافية . فالصحفي كثير النواح على مآثر الزعيم عبدالناصر أسماه (أرملة الزعيم الراحل) والناقد النحيل القوام العصابي المزاج أسماه (حزمة الأعصاب التالفة) .. وهكذا ..

وهو شريف في خصومته ؛ يحمل اعتداداً بـ(صعيديته) لايحب الغدر أو الخديعة . يكره أن يُرى ممتناً لأحد وإن كان في أعماقه يشكره على ما يوجب الشكر . لو قلت له معلومة ما ؛ يبدي عدم الاهتمام وهو يستقبلها ؛ او يظهر ما يدلك انه يعرفها سلفا ؛ فيشعرك انك لاتقدم اليه شيئا .. لايرضى ان يخدعه أحد . اذكر مرة في بداية السبعينات ، وكان المرحوم صلاح عبدالصبور مديراً للنشر بدار الكاتب العربي ـ قبل الهيئة العامة للكتاب ـ وكان الشاعر حسن توفيق مديراً لمكتبة ؛ وفي زيارة لحسن توفيق وجدت امل دنقل يطالبه بخمسة جنيهات ، يبدو انها كانت دينا او شيئاً من هذا القبيل ، واحرج حسن توفيق ، برقته ، في وجودي وظل امل يواصل الطرق على أعصاب المسكين مستلذاً مستمعاً . وحسن توفيق يحاول أن يهدىء من صوته . فما كان من امل الا ان اجتذب كتاباً ثميناً من المكتب . وبدا حسن توفيق يتوسل اليه لاستعادة الكتاب لانه من كتب صلاح عبدالصبور المهمة . وامل لايلين حتى يأخذ الجنيهات الخمسة . وتدخلت وأعطيت المبلغ لأمل فأعاد الكتاب ، باسف ، الى حسن ، الممتن لي بنظرته ؛ في طريقنا للخارج . نهرني أمل لتصرفي هذا فقلت : (لقد أردت أن أنهي الموضوع لنخرج ..) فقال ساخراً : (ياسلام على قلبك العصفور .. حد يرق لحسن توفيق .. !! انا معي نقود .. ولكن لا أريد لأحد أن يضحك عليَّ .. أو يستغفلني ..) ..

قراءاته لم تكن منتظمة ، ولو عثر على كتاب لايتركه حتى يفرغ منه ؛ مكتبته رأسه وذهنه اليقظ الواعي الحافظ ، ارتكز على قراءات سنوات التكوين الأولى وكانت خصبة بحيث أثمرت غصونها ذلك الابداع المتميز . على سريره دائماً تتناثر الصحف والمجلات والكتب التي فرغ ، أو مازال يقرؤها ..[.. علمَّني تلك العادة الفوضوية . ومضى .. ولم ابرأ منها ..] .. شعر حجازي كان قاسماً مشتركاً بيننا والآن .. وقد مضى .. فمازال صوته .. بل صوتهما ، هو وحجازي ، يغوصان في أعماقي ؛ وصورتهما معاً ، في منزل الدكتور جابر عصفور ، بدعوة منه بمناسبة حضور حجازي الى مصر في زيارته الأولى بعد غياب طويل ؛ وقد كان أمل تماثل للشفاء بعد خروجه من المستشفى ، المرة الأولى ، وقبل أن ينتكس ؛ في منزل د . جابر عصفور التقى حجازي بعد غيبة تلميذه النجيب وصديقه أمل في حضور د . عبدالمحسن بدر .. وتحدثا .. وتحدثنا طويلاً .. وتغنىَّ الشاعران .. وضاع عبق الصوت بموشح أندلسي شجي .. بعدها تأهبنا لوداع حجازي على امل في عودته بعد شهور .. وحين عاد لحضور مهرجان حافظ وشوقي .. كان أمل طريح الفراش بالغرفة رقم (٨) .. إلا انه

اصرَّ على المشاركة في المهرجان .. وخرج من المستشفى .. ليقوم برسالة الشاعر .. ويلقي قصيدته الشهيرة (لاتصالح ..) وكانت خصومته مع الحياة لايحلها إلا التصالح مع الموت !!

هوامش واشارات

(١) نشرت تلك القراءة النقدية في مجلة (اوراق) ـ لندن ـ وقد اعتمدنا على نصها المنشور بالدراسة التي اعدها الاستاذ حسن الغرفي بعنوان : (امل دنقل ـ عن التجربة والموقف) وتشير ببلوغرافيا اعمال امل دنقل ، ص ٨٣ بالكتاب ، الى ان هذه المراجعة لديوان احمد حجازي نشرت في المجلة المذكورة العدد الحادي عشر ـ مايو ١٩٨٤ ـ اي بعد وفاة الشاعر . ان لم يكن هناك خطأ في اثبات التاريخ .

(٢) كنت قد كتبت قبلها قصيدتين فقط من الشعر الحديث هما : (حدث في قرية) و (في انتظار الخليل) . وقد فتح نشر هذه القصيدة لي ابواب الحياة الادبية . حيث اعجب بها كثيرون انذاك . ويطيب لي ، هنا ، ان اذكر ان هذه القصيدة كانت من اولى قصائدي التي نشرت في العراق ايضا ، فقد تحمس لها المرحوم الدكتور صلاح خالص ونشرها في احد اعداد مجلة (الثقافة) في اوائل السبعينات .

(٣) كان مسؤولا عن الصفحة الادبية بالعدد الاسبوعي لجريدة الجمهورية .

(٤) كان جُلَّ اهتمامي ، حتى ذلك الوقت ، منصرفاً الى الشعر العمودي ، ولم اكن التفت الى ماينشر من هذا الشعر الحديث ، اقرأه ولا اسيغه ، بل اوغلت في الهجوم على انصاره ومؤيديه ، من ذلك اذكر لي قصيدة طويلة ـ عمودية ، بالطبع ـ ارسلتها انذاك الى د . عبدالقادر القط اهاجمه فيها لتأييده صلاح عبد الصبور على هذا النزق !!

(٥) فيما بعد ، وخلال صداقتنا معاً ، عرفت انه لايهدأ حين يقرأ قصيدة جيدة لاسم جديد حتى يعرف عن هذا الاسم كل شيء .

(٦) كان ذلك دأبنا كلما جلسنا بعد ذلك . نتبارى في ترديد محفوظاتنا من عيون الشعر العربي استحسانا او ترنما .. ولم اعرف ذاكرة حافظة كذاكرة امل دنقل واحمد حجازي حفظا ووعيا لشعرنا القديم .

(٧) هذه النسخة من الديوان استردها مني المرحوم امل . ولذلك قصة فقد حضرت في اوائل السبعينات الى القاهرة مستشرقة بولونية وهي شابة حسناء . واعجبت بالشاعر . ونشأت بينهما علاقة خاصة . بلغت حد ان عرضت عليه الهجرة الى بولندا . وذات مساء دعوتهما للعشاء بمنزل الاسرة لتعيش امسية مصرية عائلية . وبعد العشاء امتدت اصابع امل الى مكتبتي المتواضعة ليتناول هذه النسخة ويطلب مني ان اعيره اياها ، على ان يردها اليّ . بعد صدور طبعة جديدة من الديوان تم الاتفاق على طبعها مع (مدبولي) . تنازلت عن النسخة للضيفة البولونية حين علمت ان امل يرغب في اهدائها اليها .

(٨) تحفظ اعداد مجلة الاداب البيروتية متابعات ومقالات كتبت في هذا الموضوع في اوائل السبعينات .

قصة قصيرة

التاريخ الذهبي

■ عبد الستار البيضاني

كل الناس الذين يعرفون الحاج سالم السفواني حق المعرفة لم يدانهم الشك لحظة في أن قاتله سيظهر عاجلاً أم أجلاً، وسيكون ظهوره بفضيحة كبيرة.. هذا أذا كان ثمة أنسان تجرأ على قتله، الذي تحول الى لغز آخر يضاف الى سلسلة الألغاز التي تتكون منها حياته. فمنذ أن أنتبه سكان المنطقة الى وجوده بينهم لأول مرة صار أحد مشاغلهم الرئيسة.. هذا الصبي الذي نما بينهم مثل العشب البري ليصبح وجهاً أجتماعياً معروفاً يتمتع بالجاه والسمعة الحسنة، هو الوحيد الذي لم يرث هذا الجاه والمكانة، فكل الوجهاء من الأقطاع وملاك المراكب والنواخذة، ورجال الدين، وزعماء القبائل، أما هو فلا أحد يعرف حتى أبن من يكون؟!، فكل الذي يعرفونه أنه الصبي سالم الأشهب ـ كما كان يلقب عند ذاك ـ الذي تزامن وجوده مع وجود الشغالين في مواسم جني التمور وتلقيح النخيل.. وظل يتنقل مابين البساتين ومجالس الصيادين الذين وجدوا فيه الأمانة وتحمل مشاق العمل، فهم مازالوا يتذكرون كيف ربط (الفروند) على ظهره وصعد ليلقح أطول نخلة في بستان (آل ربيع) وهو لم يزل في العاشرة من العمر.. وتتذكره معظم عتبات أبواب البيوت التي مر بها ضيفاً أو (عواناً) في أشغالهم وأفراحهم وأتراحهم.. وعندما أستقر به المقام هنا وأصبح شاباً ذا كيان خاص. أستطاع أن ينال حظوة (عبد الله النوخذه) ويتزوج من أبنته، عندها كثرت التقولات والأسئلة عن أصله وأصل عائلته.. فمن الناس من أبتلع هذه الأسئلة مكتفيا بسيرته وأخلاقه الحسنة، ومنهم من راح يتناقل الحكايات عن أصله، حيث قال بعضهم: أنه من سكنة ريف لواء العمارة.. من عائلة تنتمي الى سلالة أحد الأولياء الصالحين، وقد تصادمت عائلته مع الأقطاع ولم ينج منهم إلا القلة، وهو أحدهم، حيث جاء الى هنا مع تجار الجنفاص الذين يتنقلون بين العمارة والبصرة.

أما البعض الآخر فقد قال (وهذا سر من أسرار عبد الله النوخذة): بأن البحارة عثروا عليه في أحدى جزر الخليج العربي، وقد سحرهم جماله الفتان فجلبوه معهم، بينما ذهب قسم ثالث مذهباً آخراً تكتموا عليه كثيراً حيث قالوا: بأنه أبن غير شرعي لأحد الباشوات الأتراك، تركه عند أحد الأقطاعين الذي تخلى عنه هو الآخر، وتبنته عوائل عدة، كان أخرهم عبد الله النوخذة.

أما سالم فقد كان يعرف كل هذه التقولات مع كثير من التحريف، لكنه تعامل معها بهدوء شديد أثار أعجاب كل الناس.. هدوء ينطوي على حكمة وثقة كبيرة بالنفس فقد كان يضحك بأستهزاء من كل هذا، وهو يعطي مفاتيح السر لمغاليق حياته التي شكلت هماً كان يزداد حجمه مع أزدياد مكانته الأجتماعية، فقد قالها بقوة:

ـ أنا من سفوان.. سفوان المنسية على أطراف البصرة البعيدة.. هناك بيوت الشعر والطين النابته مثل نتوءات أرضية في صحراء مترامية الأطراف.. إلا تعرفون سفوان..؟ أسألوا حجاج بين الله الحرام الذين يذهبون عن طريق الكويت وليس عن طريق القدس.. سيقولون عنها الشيء الكثير الذي لم تعرفوه رغم أنه ليس هناك شيء فيها يستحق أن يقال لكن ربما.. أسألوا.. وأياكم أن تسألوا عني فأنا سالم السفواني لم أشاهد سفوان التي غادرتها رضيعاً، ولا أحد يعرفني، غير أنا الذي أعرف نفسي.. وهذا ليس مهماً.. رد البعض ممن لديهم معرفة بجغرافية المنطقة على هذا القول معترضين:

ـ سفوان مدينة بلا تاريخ أجتماعي، ولم تكن غير تجمع صغير للبدو الرحّل الذين يحاولون الأستقرار.. فهي تجمع غير ثابت.. يسكنها الآن بعض رجال الكمارك والناس الذين تقتضي وظائفهم التواجد هناك.. وهم أيضاً جاءوا من مدنهم الأصلية لضرورات العمل لكنهم مايلبثوا أن يغادروها الى مدن أخرى حالما تنتفي ضرورات وجودهم فأي أصول لهذه البيوت القليلة والصغيرة.

ورغم كل ذلك فالناس لم يجدوا مايصدقونه في كل هذه الأقاويل. أذ أنها لم تؤثر في نظرتهم اليه التي كانت تزداد تبجيلاً، لكنهم كانوا يميلون كثيراً الى الأعتقاد بأنه سليل أحد الأولياء الصالحين الذي ترك في وجهه سيماء والجلال والورع والتقوى والصدق والتسامح وفعل الخير.. ومما زاد في ثبات هذا الأعتقاد وجعله حقيقة راسخة، هو حكاية رحلته الى الحج.. فالذي حدث لم يترك مجالاً للشك فيما يمتلكه سالم السفواني من وجاهة لدى رب العالمين، وفوق

ذلك فان عمره الذي لم يتجاوز الثلاثين الا بسنوات قليلة ـ حين ذهب الى الحج ـ قد اثار الدهشة حتى انه كان اصغر الحجاج الى بيت الله الحرام في المنطقة، حيث سافر مع احدى القوافل التي اضاعت الطريق في منتصفت الرحلة، ولم يجد دليل القافلة ـ حينئذ مايفعله غير ابقاء القافلة في مكانها تحت وطاة خوف قاتل ينبع من الكثبان الرملية المتلاشية مع الافق الصحراوي الموحش.. اذ لم يكن هناك مايوحي بالحياة.. كل شيء يبعث على القلق والخوف من مصير مجهول يتنظرهم..! فلا شيء هنا غير صفير الريح المخيف وأصوات الحيوانات التي تتناهى اليهم مع هدأة الليل.. أصوات خرافية تشبه الأنين لم يسبق أن سمعوا عنها أو سمعوها.. حتى أنهم فقدوا القدرة على النوم بأستثناء سالم السفواني الذي أستسلم بأطمئنان الى نوم عميق أستيقظ منه عند صلاة الصبح حيث نهض من منامه يقظ الحواس نشيطاً داعياً الحجاج الى أداء صلاة الصبح التي أدوها بشكل جماعة، ومن ثم أشار لهم بالسير الى أحد الاتجاهات وعندما سارت القافلة في ذلك الأتجاه، أكتشفوا بعد فترة وجيزة بأنهم قد ركبوا الطريق الصحيحة، عندها بسمل الحجاج وصلّوا على النبي، وهم يتمسحون أيديهم تبركاً بجسد وثياب سالم السفواني الذي وقف مذهولاً بينهم لايلوي على شيء..

ـ أنا..؟

ـ نعم أنت.. ما الذي دعاك الى أن تقودنا بهذا الأتجاه

ـ لاشيء.

ـ لكن كيف حدثت كل هذه المعجزة.. مع أنك تسلك هذه الطريق للمرة الأولى..؟

لم يكن لهذا الأهتمام المفرط بشخصيته أي تأثير على تفكيره ونظرته للعالم، فلازال يحتفظ بتواضعه وأدبه الجم وبساطته، حتى أنه عندما سرد الحكاية كان خجلاً...

ـ كلكم توسدتم خوفكم في ليل الصحراء البهيم وحاولتم أن تناموا أما أنا فقد كنت أشعر بأطمئنان ووئام مع نفسي لا أدري من أين أتاني في تلك اللحظة.. كنت على ثقة وأيمان كبيرين بأن الله سبحانه وتعالى لايمكن أن يفرط بزوار بيته وقد تدثرت بهذا الأيمان ونمت وما أن غفت عيناي حتى طرقت أسماعي دربكة خيل، تلاها صوت جميل وقد سي لايشبه أصوات البشر.

(أنهض ياحاج.. أنهض..)

فتحت عيني، شعرت بالعشو من جراء النور الساطع من وجه الفارس المجلل باللون الأخضر الفاقع، حيث كان يقتعد فرساً فضيةً بيضاء لها عينان تبرقان في الظلمة..

(السلام عليك ايها الحاج وعلى رفاق رحلتك..)

(وعليك السلام ورحمة الله وبركاته..)

كنت مرتبكاً وانا أرد تحية الفارس ذي الوجه الساطع ورغم خوفي الشديد، أردت أن أميز ملامحه، لكن دون جدوى..

(سر أنت وجماعتك في هذا الأتجاه)

مشيراً بسبابته الى مشرق الشمس

(من أنت يامولاي؟)

(دعك في أمان الله..)

وبلمحة بصر أختفى الفارس والفرس في نسمة ريح خفيفة جعلتني أستيقظ وأخبركم بجهة السير..

أزاء كل هذا وجد سالم السفواني نفسه مساقاً الى نمط معين من الحياة.. حياة الزهد بالدنيا والتمسك بالله والتقوى فأنكب على قراءة القرآن ليلاً ونهاراً، ومطالعاً الكتب الدينية ودارساً لأصول الدين ومحرماته التي ما أنفك يضخها لجلاسه الذين أعتادوا قضاء الأماسي في بيته، وهذا ماجعله مطلوباً في كل القضايا التي تتطلب جانباً من المعرفة الدينية فكان هو الذي يقرأ (العديله) على الشيوخ في لحظة أحتضار هم ويقوم بتغسيلهم بعد مما تهم، كما كان حاضراً في كل مناسبات الزواج حيث يعقد القران للعرسان، لقد وجد نفسه غارقاً في هذه الحياة التي أكسبته هدوءاً وطمأنينة وأحتراماً فلما حظي بهما غيره في المنطقة، وهذا ما جعله يعمق هذا السلوك، أذ أخذ يقيم المآتم في يوم عشرة عاشوراء، ويفرد أحدى غرف بيته للتعبد خاصة بعد أن كثر تردد ذوي المرضى وأصحاب المشاكل عليه لقراءة (وطالعهم) في القرآن والكتب الروحانية التي تطورت الى كتابة الحجابات والتعاويذ، فتحولت غرفته عندئذ الى مايشبه المزار، حيث غطيت جدرانها بالجفجاف الأخضر والآيات القرآنية والأدعية وأسماء الله الحسنى، وقد أفرد له مكاناً خاصاً محاطاً بالجفجاف الأخضر والاسود وتعلوه صو رة مشرقة لأحد الأولياء، والى يسارها لصقت صورة فارس صريع مبتور الأطراف حد الزندين فيما تحاول الفرس الباكية قلع السهم النابت في عينه اليمنى والى اليمين أنتشرت صور أخرى لفرسان وخيول بينها براق النبي المذهب والمؤطر بقصاصات ورق مكتوبة بالزعفران الأحمر، فيما أنتصبت أمامه منقلة نحاسية تشبه قبراً ملكياً قديماً وعلقت في أركان الغرفة المجامر الصغيرة التي تشبه القناديل وفي كثير من الأحيان كانت تنبعث منها لفائف

دخان البخور الهندي الرمادية.. هذه الغرفة التي ضمخ بابها بالحناء، يعرف تفاصيلها كل الناس الذين نالت منهم المصائب.. المرضى والمجانين والنساء العوانس والعواقر والمطلقات العوائل التي اربكت المشاكل حياتهم الاجتماعية، الناس الذين سرقت أمواهم وبيوتهم، واصحاب الحظ العاثر.. كل هؤلاء خبروا الغرفة التي كانوا يدخلونها بخشوع وهيبة وأجلال... يدخلونها وهم يبسلمون ويحوقلون ويتمتمون بالدعاء وأسماء الأئمة والرسل لكن المرة الوحيدة التي دخلوا فيها دون ان يفعلوا ذلك هي عندما كانت جثة الحاج سالم السفواني مسجية في وسطها فقد غطى العويل والبكاء كل شيء، ولم تبق سوى الحيرة معلقة في الهواء الثقيل الراكد في الغرفة من جراء زحام الناس.. الحيرة المقرونة بغضب مكبوت يشي بفعل انتقامي يتمنى كل فرد أن يقوم به منذ ان طفت جثة سالم السفواني على جرف الشط والذي افتقده الناس قبل ظهورها بأيام قليلة.. كانت منتفخة أكبر من حجمها الطبيعي ورخوة جداً، لم يصدق الناس للوهلة الأولى بأن هذا المسجي لاحول ولا قوة له هو سالم السفواني، لكن الأمور أتضحت أكثر عندما أزالوا الطين العالق في وجهه والنباتات المائية وبعض الفضلات، لكن من يصدق أن سالم السفواني غرق..؟ كيف يغرق من خبر الشط والبحر صياداً وسفاناً..؟ فقد تعلم لغة البحر وأتقنها مثلما أتقن اللغة الهندية والأنكليزية التي كان يتفاهم بها مع البحارة بطلاقة.. لايمكن أن يكون موته غرقاً. بحثوا في أنحاء جسده الذي كان ينضح منه الماء مثل قطعة الاسفنج حيث اصبح جلده ليناً ولزجاً فيما كان ثمة جرح في الخاصرة وآخر في الضلع الأيمن، جروح منفلقة مثل شفتين خرافيتين..

- أذن هو مقتول!

- لا أنها أصابات كوسج صغير.

- ومن يجرؤ على قتل سالم السفواني الحاج والشيخ وسليل الأولياء الصالحين والمؤمن التقي..؟

ظل هذا السؤال يدور في اذهان الناس بالحاح، وكان كل واحد منهم يحاول ان يساهم في تكوين اجابة صحيحة له وكل سبابات الاتهام كانت تشير باعتقاد يقترب من اليقين الى اللصوص الذين سرقوا بيت (حمزة الحماد).. لابد أن يكون احد رفاق او عائلة الحرامي (فيصل) الذي اكتشف امر سرقته للبيت فيما بعد... تساءل بعض الناس الغائبين عن تفاصيل مايحدث في المنطقة بسذاجة:

- وما دخل سالم السفواني في موضوع السرقة؟

- إلا تعلمون..؟ كل الناس تعتقد بان الحاج سالم السفواني هو الذي اكتشف وعرف ان سارق بيت (حمزة الحماد) هو فيصل.. بواسطة أسحاره وتعاويذه..

الجميع كانوا يؤمنون بهذا الشيء، يؤمنون به مثلما يؤمنون بالليل والنهار.. خاصة بعد ان انقضت فترة طويلة على اختفاء السارق، إلا ان حمزة الحماد الذي كثر تردد الناس على بيته حاول ان يضع حداً للأمور، اذ نفى كل هذه التقولات وقال:

- من قال بأن المرحوم سالم السفواني هو الذي اكتشف فيصل.. هذا هراء وكذب.. وعلاقة المرحوم السفواني بالموضوع لاتتعدى أننا عثرنا في بيتنا على حجاب يحمي حامله من الخطر والشر كان قد كتبه له المرحوم دون قصد او معرفة بأفعال الملعون فيصل، أما غير هذا فهو مجرد هراء وليس هناك أي يد للسفواني في اكتشاف أمر السارق سوى أنه أكد بأنه كتب الحجاب للمجرم فيصل.. فهل هذه جريمة..؟؟ ورغم أن الناس سمعت وعلمت بتوضيحات (حمزة الحماد) إلا أنهم لم يقتنعوا بها وعدوها تبريراً يتقي به شر ذوي فيصل، وكانوا يراهنون على أن حظوة وجاه الحاج سالم السفواني عند رب العالمين ستظهر (شارته) عاجلاً أم آجلاً.. كانوا متيقنين تماماً من أعتقادهم هذا حتى بعد انتهاء مراسيم دفن جثة الحاج سالم السفواني وبقاء غرفته موحشة تطوي في ثناياها التأريخ الذهبي والسري للرجل الذي لا أحد يعرف كيف حل وكيف رحل؟!

١٩٨٦/٥/٢٣

تداخل البنى السردية والتركيبية والرؤية للعالم في الغربة و اليتيم لعبدالله العروي

■ الطائع الحداوي

■ تقديم :

تحوُّط منهجي :

حاولنا في هذه المقاربة النقدية أن نقوم بالبحث عن البنى السردية والتركيبية في روايتي عبدالله العروي : «الغربة» و «اليتيم»، والرؤية للعالم المشكلة لعالمهما (أو كونهما) الروائي. وهذا التداخل في البنى والرؤية لا يعني البتة أن الروايتين تتماهيان في التركيب الفني والحدث السردي. فلكل رواية اشكاليتها المعمارية والحدثية الخاصة بها اي بنيتها الروائية التي تبنينها.

وأن الدراسة الأكاديمية ينبغي ان تبدأ بدراسة كل رواية على حدة (أخذاً بعين الاعتبار تاريخ النشر). غير ان هذا التحوط المنهجي لا يمنع من إعطاء المشروعية لهذه المقاربة النقدية التي انجزناها. فهي تتخذ صفة المحاولة في انتظار الدراسة الشاملة للنصين معاً وفق ماأشرنا إليه سابقاً.

١ ـ الدلالة العامة للروايتين :

ان الأيحاء الدلالي الذي ينطوي عليه عنوان الروايتين يعبر عن معنى تأطيري يشير من بعيد ـ أو من قريب ـ إلى الكون التخيلي للروايتين.

فلا يختار الروائي ـ في نظرنا ـ العنوان الذي يضبط هوية أثره الفني اعتباطاً. وإنما يبحث عن العنوان الذي يشكل علامة دالة قد «تلخص» أو «تعين» جانبا أو جوانب مهمة من العمل.

و «الغربة» و «اليتيم» في دلالتهما المعجمية الاولى، يحيلان إلى حقل دلالي يتميز بـ: البعد، النفي، الانفراد...

جاء في لسان العرب «الغرب الذهاب والتنحّي عن الناس»

«الغربة والغرب: النّوى والبعد»

«اليتم: الانفراد، واليتيم الفرد»

«وأصل اليتم: الانفراد وقيل الغفلة»

إن المعنى المعجمي يوحد بين الكلمتين ويجعل بينهما قرابة معجمية تتبعها قرابة دلالية تشي بالابتعاد عن الناس والانقطاع عنهم.

وعند قراءتنا لروايتي[1] عبدالله العروي، نجد ان مفهومي «الغربة» و «اليتيم» والمساحة الدلالية التي يحتلانها في البنية الروائية، لا تأخذ تلك الدلالة الفلسفية اوذلك البعد الوجودي الذي ينم عن العزلة والاغتراب والتفرد. وإنما يرتبطان في بعديهما الانطولوجي والمعرفي بسيرورة المجتمع وتاريخه اي بفترتين تاريخيتين تحددان المجتمع المغربي: فترة الاستعمار وما تطلبته من مقاومة ومجابهة وفترة الاستقلال السياسي وما تمخض عنها من انتكاسات وخيبة أمل.

فمرجع «الغربة» و «اليتيم» هو الذي يحدد مستواهما الدلالي ومعناهما الاولي والعرضي، وينفض عنهما كل مسحة ميتافيزيقية او رومانسية مثالية.

وهذا المستوى الدلالي هو الذي يتسع ليشمل كل الكون الروائي عند عبدالله العروي، والذي نستشفه بعد انتهاء قراءتنا للروايتين وتسجيل الملاحظات الاولية. هذه الملاحظات الاولية التي تنصب على مواقف وردود فعل الشخصيات وطريقة الحكي واللغة الروائية الناقلة للخطابات والاصوات المتواجدة والممثلة.

وقد حدد عبدالله العروي الدلالة العامة لـ «الغربة» عندما اشار على ظهر غلاف الطبعة الاولى سنة ١٩٧١ الى انها «تصوير مباشر لازدواجية العقل والذوق والاحساس التي عرفها كل من عاش في مجتمعنا مرحلتين تاريخيتين واغترف من ثقافتين متنافرتين».

وفي الصفحة الاولى من رواية «اليتيم» تواجهنا هذه الدلالة الايحائية لمفهوم «اليتيم» والتي ستحدد مصير الحكي في الرواية «استشعر اليوم مااستشعرت قبل خمس سنوات وقبل ثلاث سنوات حين ضاع الامل وحكم القدر ان اليتيم يتيم أبد الدهر».

إن السارد / ادريس هنا في «اليتيم» يحس وكأن اي شيء لم يتغير منذ «غربته» وأن الحكم الجائر للقدر هو الذي جعله يظل يتيماً «أبد الدهر».

إن هذا الصراع مع القدر ليس صراعاً بين الانسان والالهة كما في الاساطير اليونانية، وإنما هو قدر ملموس يتحول الى تاريخ والى صراع اجتماعي يفعل في مجتمع الرواية ويكون خلفيتها المرجعية، فنشعر بالتغير والتبدل والنجاح والفشل والفعل واللا فعل. وفي النهاية يتحول كل شيء الى حلم يعيش «غربةً» و «يتماً».

إن عالم «الغربة» الذي يكتنف كل شخوص الرواية خارج الوطن وعالم «اليتم» داخل الوطن وعملية التقاطع بينهما، هو الذي جعل من شخصيات الرواية شخصيات عاجزة عن ايجاد الاجوبة لكل الاسئلة المطروحة[*] بل غير قادرة على تحديد مشاكلها. وظل «القدر» و «الزمن» الذي تصارعه، جبلاً شامخاً يتجاوز قدرتها. مما جعلها تنتقل الى كائنات شاهدة (متفرجة) على الاحداث والوقائع لأن «التاريخ قد خانها» داخل مجتمع تتحكم فيه صرامة القيم التقليديه وثبوتيتها، فلم تنفع معه الثقافة في الغرب (ادريس) أو النضال المباشر في الوطن (شعيب) رغم كل الاحداث والتطورات.

إن أقصى مايسعى اليه هذا المجتمع التقليدي هو ضمان استمرار المؤسسة العائلية والمهنية (البحث عن عمل) و «اتمام الاجرومية وسيدي خليل والقرآن» واعتبار الثقافة «دمياطي لا تجلب لصاحبها إلا «الزلط» وكان طبيعيا ان تستفيد بعض الفئات الاجتماعية الطفيلية من هذا الوضع لتراكم ثروتها وتدفع بنمو رأسمالها الى الامام (جليل، حمدون)، وأن تتغير كل القيم السامية وتتفسخ (الحب، الجنس، النضال...)، ويصبح الفدائي كاتبا في السجن والمثقف عاملاً بسيطاً يصحح الاخطاء التي ترتكب في لغة الاجنبي، ويموت الاطفال نتيجة الاهمال رغم السنوات التي مرت على الاستقلال.

تأسيساً على هذا، تكون الهجرة هي (رمز النفس الانسانية)، الهجرة الى الغرب، مستعمر الامس ومانح الثقافة اليوم، للهروب من الاحباط الذي يعاني منه الفرد داخل مجتمعه وتصبح كل «الحلول تؤدي الى نفس النتيجة» إنها «الجبرية الجديدة» التي تضع الشخصيات الروائية في موقع «المتفرج» وتستدرجها نحو شرك سديمي[1]، يغيب فيه الفعل ليستعاض عنه بالحلم والتذكر. إلا ان التعبير عن تجربة ذاتية يشف عما هو اكثر من ذاتي، كما اشار الى ذلك عبدالله العروي، اي عن حوادث موضوعية تاريخية تتخذ صفة الاستمرار والتجاوز لما هو فردي.

فـ «التصوير المباشر» لهذه الحياة الداخلية للشخصيات الروائية في تلاحمها مع بنيتها المرجعية هو الذي ادى الى ذلك الانفصام النفسي والشعور بالعزلة والاحباط والتواطؤ في مجتمع تخلخلت فيه القيم الاصيلة Les Vapeurs authetques وتغيرت فيه الادوار واختلفت. هذه الحياة الداخلية للشخصيات الروائية هي التي اعطت للروايتين بعدهما المأساوي (مواجهة البطل للمجتمع وقيمه) لأنه «بدون الشعر الداخلي (للحياة) لايمكن ان يكون هناك حقيقة ماهو روائي ذو بعد ملحمي»[2].

■ البنيات الأساسية:

١ ـ البنية الحكائية للروايتين:

إن يأس ادريس في بلدتـه وفقدانـه الامـل من كل شيء بعـد عودته من «الغربة»، ولجوء مارية الى الغرب عند لارة تنشد الدواء على أرصفة مدينة الانوار مع انبهار «شديد» للقيم الغربية، وضياع شعيب وجيله بين سكوت ادريس وهجرة مارية، ثم عودة مارية الى المغـرب «لأنجاز بحث علمي» وتعرفهـا على حمـدون وجليـل (تـربطهمـا بأدريس علاقـة طلابية قديمة) وموت اب ادريس وابنه وأمـه.. مع ما رافق كل هذا من أحـداث وتطورات، تكـاد تكون هذه المؤشرات هي العناصر المكونة للبنية الحكائية في الروايتين دون ان تتخذ حركة خطية كرونولوجية.

الا ان الاحـداث تكـاد تتسع لتشمـل كل شيء: السيـاسـة، المجتمـع، التـاريـخ، الثقـافة، الدين، الاخلاق، تبدل الاهواء والعـواطف.. لكن يمكن ان نحصـر المحـاور الاسـاسيـة للبنيـة الروائية في «الغربة» و«اليتيم» في: الحب، التاريخ، الموت، السر.

تقـول لارة لمـاريـة «لعلها الاسفار المتعددة وتعب الترحال، او الحرب والوحدة، لعله الامل الخائب. لكني تعلمت من هذا كله ان قصص النـاس تدور كلهـا حول الحب والتـاريخ وقصتك ايضا يامارية حب وتاريخ (ص ٢٦).

ويقول ادريس محاوراً نفسه «وأنا أراني أبحث منذ سنوات عن شيء غامض اشعر انه سر من أسراري (ص ١٣٧)، ويقول ايضاً، سؤالي الدائم: ياحارس الليل ماخبر الليل (ص ١٥٣)، ثم كلمة المـوت التي تتكـرر ست مرات في مقطع من خمسة اسطر الموت في البيضـاء. المـوت في البنـدقية. الموت على شاطيء الرون. موت الجـاسـوس الـذي اصمـه رفاقه عقاباً له على مهنته الدنيئة. يتجول في طرق المدينة الكالفينية ولا يسمع أزيز الجماز وهو يعبر شارع الـرون. يرى النـاس من بعيـد يلوحـون ولا يفهم. يدهمـه المـوت ولا يفهم. المـوت في الضـواحي الكئيبـة على فراش من أوراق الـدردار. هل فهم؟ وهـل يفهم الانسـان الا بعـد ان يفـوت الاوان (ص ٢٢٦).

لكن البنيـة الـروائيـة لـ «الغـربة» و«اليتيم» تؤطر هذه المحاور الاسـاسيـة في محور رئيسي هو «الحب والتاريخ» الذي تعطيه بعد اللازمـة التي تظـل تتكـرر على طول الـروايتين. فليس صدفة ان تكون اغلب العلاقات بين الشخوص الروائية قائمة على:

١ ـ علاقات عاطفية يكون مصيرها حباً فاشلاً ومستحيلاً احياناً

٢ ـ مواجهـة للتـاريـخ تؤدي بدورهـا الى الانتكـاسـة والفشـل في مجتمـع يقتـل فيه الزعيم وبائع الليمون الخائن ويختفي فيه نجوم السياسة ويموت الاب والام والابن...

فالحب والتـاريـخ همـا الحـافز ان المحركان للبنية الحكائية، وداخـلهمـا تتبلور كل الاحـداث والمـواقف ووجهـات النظـر والعـلاقـات بين الشخصيـات فالحب يطمـح الى ان يصبـو بالشخصيات نحو التوازن العاطفي، التوازن بين الجسد والقلب، توازن الـذات مع نفسهـا ومع الغير. والتاريخ علاقات اجتماعية تجمـع بين الافـراد وتـوحد بينهم من خلال منظومة من القيم قادرة على ممـارسـة فعل الاندماج او الرفض، ممايعطي للصراع معناه وللوعي زخمه داخل فعل الحكي.

إن قصـة «الحب والتـاريـخ» تتخـذ كمـادة روائيـة قابلة للتمثيـل والتشخيص والعرض:

تبـدأ «الغـربـة» بانتظـار شعيب وزوجتـه ورفـاقه للصديق «العزيز» القادم، بعد خمس سنوات من «الغربة» التي قضاها في التحصيل الدراسي، يقول شعيب لزوجته «اسمعي ليست الليلة كسابقاتها. انـا ننتظر صديقـاً عزيـزاً علينا جميعاً. صديقي وصديقك ايضاً، لابد ان نتقابل نحن الصحاب ونتشاور في الامر» (ص ٩)، وتنتهي الـروايـة هكذا «يقف شعيب ويرتفع صوت قراء الحزب بعد صلاة العشـاء، «قـد سمـع...» فيجلس الى الارض بعـد ان هم بالخـروج وشفتـاه تتمتم: «اي علم ينفـع. اي شيخ يقـود الى النجاة» (ص ١٢٠). حيث يعود شعيب مهزوماً، محبطاً بين أفعال كلهـا تدل على الثبات: انتظر، وقف، جلس..، ومحملاً بنفس اسئلة البداية وحائراً بين غياب مارية وصمت ادريس.

وهـذه المـراوحة في المكان عبر شكل دائري بين بداية الرواية ونهايتها، بين انتظار شعيب لادريس ليطرح عليه الاسئلة ويتشاور معه وبين انتظاره لشيخ يقوده الى طريق النجاة، بعد أن فشل ادريس في كذلك، تتساوق مع المعمار الفني لـ «الغربة» الذي يبدأ ـ حسب فصول الرواية بـ «الفقيه يترنم» وينتهي بـ «الفقيه يرتل» مما يحمل دلالة فنية وفكرية سنوضحها فيما بعد.

ويكون انتظار ادريس لمارية هو الذي تبدأ به «اليتيم» لتنتهي باختفاء مارية وموت الاب والابن وشلل الجدة.. وبقاء نفس الاسئلة مطروحة.

بل منها ماتبخر حكم تطور المجتمع (شعيب) كما يتبخر التاريخ (رولان بارت)[٣].

إن بقاء نفس الاسئلة مطروحة وفشل العلاقات العاطفية:

إدريس /مارية، شعيب/ فاطمة، جليل / زوجته، علية / زوجهوا، لارة/ الشاب الاسباني، عمر /مريم.. وفشل هذه الشخصيات الروائية في علاقتهما مع التاريخ، لايرجع الى عوامل ذاتية محضة، بل هناك عوامل موضوعية يلعب فيها الصراع الاجتماعي والتغيرات السياسية دوراً رئيسيا، وتتفاعل الشخصيات مع هذه العوامل الموضوعية والذاتية وتنفعل سلباً وإيجاباً.

ويمكن أن يحدد لنا هذا المربع السيميائي طبيعة / شكل هذه البنية الروائية كالتالي:

ففي الروايتين لا يجتمع الحب والتاريخ الا ويكون اشارة دالة على فشل محتوم. وحيث يكون التاريخ مهيمنا فإن الحب يشكل بنية ضدية غير قابلة للتفتت في التاريخ. فيكون هناك تاريخ وليس هناك حب هل هناك مرجحية اخلاقية بين القطبين: التاريخ والحب: العداوة؟.. والتاريخ يؤدي الى نقيضه (وأيضا الحب) وهو اللا تاريخ اي التاريخ المزيف كتصور ميتولوجي يرفض على مستوى المتخيل (بنية الحكي) ويقبل على مستوى الفعل (الاحداث الواقعية). إنها لعبة الحقيقي والمحتمل.

فالتاريخ الفاشل (اللا تاريخ) والحب الفاشل (اللا حب) هوأس هذا المربع السيميائي ولحمة البنية الروائية.

(١) حب ———— فشل

تاريخ ———— فشل (٢)

فعلى المحور الاستبدالي Dxe Paradigmatique هناك تعارض وتناقض بين الحب والتاريخ = (رقم ١) وهناك مساواة في النتيجة: فشل + فشل =∅ (رقم ٢)

وعلى المحور التلاصقي axe Syntagmatique كل من الحب والتاريخ يؤدي الى نفس النتيجة: الفشل =∅

وبجمعنا للنتيجتين بين المحورين الاستبدالي والتلاصقي والتي ستكون حصيلتها =∅ نصل الى نواة سنن Coole الدلالة والنص السردي في «الغربة» و«اليتيم». وسنوضح هذه الدلالة المسيطرة على فضاء النصين عندما نصل الى تحديد الرؤية للعالم في الروايتين.

ونشير هنا فقط الى ان المسار العمودي والافقي للبنية الحكائية يشكل بنية عميقة Structure Profonde هي التي ستحدد، في النهاية، الرؤية للعالم والاشياء والمجتمع لان «كل بنية ادبية هي محددة في العمق بتصور للعالم» كما يقول جورج لوكاتش[٤].

٢ ـ الشخصيات:

تحتل الشخصيات مكانة مهمة في روايتيْ عبدالله العروي. فهي التي تحدد سير الحكي وقيمة الوصف وجدية المواقف او هزلها. كما تحدد نوعية الوعي الصريح والضمني حول المجتمع وأشيائه الثابتة والمتغيرة.

والقول بأن الرواية تتكون اساساً من الشخصيات معناه ان الكاتب يشخصن Personnalise العلاقات الاجتماعية التي غالباً ماشاهدها وعاشها هو نفسه[٥] (وإن كان جويس وبروست وفيرجينيا وولف يحتجون على هذا).

وقد لاحظ ت. تودوروف انه يمكن ان نسمي الشخصية مجموع الصفات والافعال التي اسندت الى الذات (الفاعل) على طول الحكي[٦] أما فيليب ماهون Philippe Hamon فقد اعتبرها عنصراً

بنيويا هاماً في عملية الحكي، يقول «وعلى المستوى العام لحكي ما، فالشخصية هي بناء النص، أكثر منها حد Norme مفروض على النص من الخارج»(٧) لانها دعامة المحافظة وتحويل المعنى في الحكي.

تبعاً لهذا سنختبر Tester الشخصيات من وجهة نظر مشاركتها في سير الحكي والدور الوظيفي الذي تقوم به داخله. فنقسمها الى شخصيات نموذجية رئيسية تكشف سمات اخلاقية واجتماعية تتخذ صفة النمطية. وشخصيات مفترضة لا تقوم الا بوظيفة عرضية Episodique، وإن كانت لها دلالتها في البناء الكلي للروايتين.

وسنركز في هذه الدراسة على القسم الاول من الشخصيات نظراً لعملية التبنين Structation التي يلعبها في «الغربة» و «اليتيم». ويضم هذا القسم الشخصيات التالية:

إدريس - شعيب - مارية - عمر - جليل حمدون.

والى جانب هذه الشخصيات النموذجية تحضر شخصيات اخرى: لارة - الاستاذ يوليوس - مريم - الاخت - فاطمة - العم - البقال - بائع الليمون - المؤلف البدين - السي الكاس - الطفل - المخترع - حميدة - علية - المذيعة - امرأة العم - إميلي - الرئيس - الضابط - المعلم المكناسي - الرافعي - الطبيب - مدام جيرمان - سوزان - تمار...

وسنشير الى البعض منها، وخاصة التي لها علاقة مباشرة مع الشخصيات النموذجية الرئيسية.

□ إدريس

الشاب المثقف الذي قضى خمس سنوات في الغرب، وبعد عودته من «الغربة» يصطدم بواقع آسن، لم يتغير، رغم الخطب وحماستها «أعجب لهذه المدينة.. اجدها كما تركتها أول الامر في حين ان جميع الخطب تقول اننا نعيش فترة حاسمة في تاريخ بلادنا» (ص ٩٦).

يتصل برفاقه وخاصة شعيب وتكون العلاقة بينهما علاقة تشاور وتبادل الزيارات واللعب على شاطيء البحر. الا ان مأساته تكمن في:

١ - عدم قدرته على الاندماج مع رتابة الحياة في وسطه الاجتماعي.

٢ - الفشل العاطفي مع مارية التي تتركه في مناجاة دائمة: «لكل منا عائشة يناجيها من بعيد.. كوني عائشتي يامارية. واني لأراك متوهجة العينين تضرمين في المدينة نار الثورة والغضب» (ص ١١٩)، وتتميز هذه الشخصية بالتناقض والتعاون في المواقف والافعال، يقول ادريس لأبيه «يأبت ان طرق الماضي مغلقة امامنا فاتركنا نبحث عن طرق جديدة، نريدها لازمة وعلنية» (ص ٩٣)، هذه الارادة نحو البحث والتغيير عن طرق جديدة تتعارض مع قوله لمارية «سنة الله يامارية هي ان نبقى على ماكنا عليه من احترام ووئام واتفاق، نتزوج ونتعاشر كما عشنا الان... تعلمين اطفالاً واعلمهم بعد تلاميذ» (ص ص ٧٩ - ٨٠) أو قوله بعد موت أبيه «.. سأعتقد في قرارة قلبي ان الزمن خانني واني اصبحت يتيماً قبل الاوان» (ص ١٨٥).

ويتحول ادريس في «اليتيم» الى مصحح في احدى الجرائد يصحح الاخطاء التي ترتكب في لغة الاجنبي. يتلقى صدمات في حياته منها موت امه ثم ابيه وابنه.. ويعيش ممزقاً بين الغرب الذي فضلته مارية ولارة وعمر وبين واقع اصبح يعرف تحولات اجتماعية (جليل، حمدون، الحرب العالمية الثانية..).

وادريس يعي هذا التمزق وهذه الازدواجية وهذا الانفصام عن طريق تملكه للثقافة لان «المفصوم لا يتمنى ان يختفي عالم من عالمه» (ص ١٦١).

فادريس يعيش يتماً ذاتيا واجتماعيا والتحول الوحيد الذي نراه يحدث هو انتقاله من البليدة (أزمور) الى البيضاء قرب البحر.

□ مارية:

كيف تقدمه الروايتان؟

جاء في كلام ادريس من خلال المعلومات التي قدمها لمقر البوليس بعد الاختفاء المفاجيء لمارية «المرأة مغربية الاصل. تربطني بها علاقة عائلية. ذهبت الى الخارج للدراسة. مكثت في فرنسا ثم انتقلت الى امريكا» (ص ٢١٢). فمارية هاجرت الى

الغرب وتشبعت بقيمه وبحريته ولم تحتمل العيش في مجتمعها. ترتبط مع ادريس برباط قوي، رباط عائلي وعاطفي، رغم انها لا ترى فيه المثال الذي تحلم به. ترفض ان تعيش كما عاشت أمها مع ابيها لانها لا تريد ان تكون السبب في مأساة جيل لاحق، مأساة تؤدي ثمنها، ترد على أمها، في حوار بينهما، قائلة: «سعادة نؤدي اليوم ثمنها... علمتمونا الدعة والسكون في عالم الانفجار» (ص ١٠٦).

وعبر شبكة العلاقات التي تنسج خيوطها بين مارية ولارة وعمر، نكتشف انها تميل الى الاستقلال الذاتي والعيش على النمط الغربي. وتبقى هي الاخرى موزعة بين الماضي الرتيب عبر علاقتها مع ادريس وبين المغامرة والخوف من خطر المستقبل. وتنصح ادريس في رسالتها من وراء البحار بأن لا يركن الى «القصور المزلجة والمغاني المزخرفة» و«الربوة العالية والفنادق الفخمة» لان «الجديد يكمن في القلوب لا في الدور المشيدة على الكورنيش وعلى القمم» وتضرب له موعداً قائلة «ربما نلتقي من جديد.. ربما» (ص ١١١).

وترجع من «غربتها» بعد خمس عشرة سنة (ص ١٣٥)، بعد أن هاجرت الوطن غاضبة يائسة (ص ١٣٦)، ترجع وقد تغيرت كلياً: سابقاً كانت متزمتة كالحة، واليوم وجهها مكتنز كوجوه المترفين، براقة كأنها خرجت من الحمام او فارقت صالون التزيين» (ص ١٣٧). تأتي الى وطنها الاصلي في هيأة سائحة: تحمل سكارة وآلة تصوير كبيرة» كما يفعل السواح في كل بقاع الدنيا» (ص ١٣٨) على حد قول صديقها ادريس. ورغم العلاقة الوثيقة التي تربطها بادريس في الماضي، فلم تعد تشكل بالنسبة اليه إلا اسماً نكرة يحتل مكاناً في مؤخرة ذاكرته كأسماء الحيوانات والنباتات التي تعلمها في قسم البكالوريا (ص ١٣٥). فهي لم تأت الا اضطراراً ولظروف مهنية وليس اختياراً. ومن ثم قطعت صلتها ليس مع واقع مجتمعها فحسب بل ومع عائلتها التي اعتبرتها ميتة فعاملتها مارية بالمثل؛ إنها الآن وحيدة، حرة، يتيمة، مغتربة، سائحة» كما يصفها ادريس، فتجيبه «واستحق اوصافاً اخرى» (ص ١٥٨).

فقد أصبحت مارية غربية امريكية في جنسيتها وسلوكها وتصرفاتها وفي نظرتها الى العالم والمجتمع من حولها. لم يعد يصدمها اي شيء ولم تعد تسأل عن أي شيء». لقد ذهب اهتمامها بواقع ادريس (أصبح ذكرى) ولم تقصده الا لدواعي المنفعة ولغرض مهني. الا انها في تقريرها عن «الصديقية» او مدينة «اليتيم» كما يسميها ادريس، تكشف عن جانب مهم من مجتمعه: مجتمع هامشي يعيش على طرف المركز حيث يصبح السكان «أشباحاً ترمز إليها أرقام في سجلات مصلحة الضرائب او دار الخيرية» (ص ١٩٠)

وبعد هذا التقرير تختفي مارية «فجأة» في ساحة جامع الفنائين الايقاع الاسطوري للساحة وخلفيتها السياحية، وباختفائها ترجع مراكش الى حقيقتها «بلدة فقيرة، جائعة، تستثمر الماضي وتستعطف السواح (ص ٢١٠) وتصبح مارية الغربية / الامريكية بالنسبة لادريس شخصاً يشبه الباقين، فلم تعد أمله ونموذجه و«عائشته البحرية» كما كانت في «الغربة».

□ **عمر:**

من جيل ادريس ومارية، تربطه علاقة وثيقة مع أستاذه الفرنسي يوليوس الذي قصد بلاد الشمس (المغرب) بدافع الذكرى والخيال ق(ص ٣٨) والذي يحلم بحياة بلا سلطان (ص ١١٩)، ومن هنا يكتسب عمر دلالته داخل الرواية؛ فقد اقتنع بالقيم الغربية ومدى اهميتها في التغيير فهو يرى ان المشكلة التي يعاني منها مجتمعه ليست مشكلة قيادة او سيادة وانما مشكلة حضارة، يقول «لا يمكن ان نتحكم في الزمن بل نحن عبيد الزمن.. انا في الماضي كنت أطالب بالتعمق في البحث والتأني في العلاج واعتبار هذه الفترة مرحلة انتقال. الان المشكلة مشكلة حضارة لا مشكلة سيادة او قيادة» (ص ١٠٩) فقد جرب عمر كل السبل بدون جدوى وتحطم ما كان عنده من الجرأة والاقدام ولم يعد يرى جدوى الاتزان في «عالم الهوى والتمرد» - (ص ٤٤)، لانه استيقظ للحياة وهو في لبوس الشيخوخة، كما قال لأستاذه يوليوس (٤٨) ويتخذ عمر موقفاً سلبياً من العنف (خاصة عند شعيب

ورفاقه) وتتبخر العلاقة بينه وبين أستاذه يوليوس وبين «حبيبته» مريم، فيقرر لزوم داره لايرى أحداً (ص ٥٠)، لأنه يكره الانسياق مع «الجم الغفير» (ص ١٠٩) فيتحول إلى صفقة معروضة إما للربح أو الخسران على حد تعبير مارية.

□ **شعيب:**

شارك في العمل الفدائي داخل المقاومة، دخل السجن وأصبح كاتبا في السجن (كل شيء ممكن في واقع يتغير باستمرار) تعلم في الكتب الصفراء التي في «عنائها لذة، وفي عمقها نعمة» (ص ٩) يجد توازنه واطمئنانه النفسي في مشاهدة الولي «مولاي شعيب» (التجانس في الاسمين ليس بريئاً) لأنه «يحب السيد الولي حباً عميقاً وبريته يستشعر الراحة والاستقرار ويودع فيه حب شبابه» (ص ٩٨) يميل الى الفكر الخرافي والتصوف الاشراقي فكان «يستفسر عن آلهة الحب عند اليونان ويبكي لخرافات جبران. . يؤمن بالظاهر والباطن ويسأل عن أسماء الأمهات ليوصل الحبيبة إلى الحبيب» (ص ٩٩) جاء من مراكش على «سبع طيع» (ص ١١٩)، فتدرب على المدية والمسدس والسير ليلاً. فكان يدبر العمليات الفدائية (ص ٤٠) ويؤمن بالتنظيم وإرجاع الحق إلى نصابه (ص ٤٣) لكن تضيع آماله، ولم يتحقق أي شيء مما كان يطمح ويتوق اليه قبل الاستقلال وبعده. فعاش المأساة وهو يرى الأمور تسير على خلاف ماكان يعتقد، وهو الذي «لعب كل دور ولبس كل لبوس، نطق بكل لغة وهاجم كل متطاول عنيد. وعندما انطفأت المصابيح ودخل كل واحد الى داره ونسي هل كانت المسرحية مأساة ام ملهاة توارت أعماله وبقي فقيراً كبادىء أمره» (ص ٩٤) فتطور بنية المجتمع يتم خارج هذه التضحيات التي قدمها شعيب، حيث ينتهي عهد البطولة وتعم التوافه (ص ٦٢). فحتى تلك الأسئلة التي ادخرها ليطرحها يوماً على ادريس قد ظلت بدون جواب «مادامت مارية في تلك الديار صامتة متوارية» (ص ٤٤).

فشعيب قد خانه التاريخ وخانته زوجته (١١٩)، زوجته التي كانت تنظرة اليه بعين اللوم بعد أن كانت طيّعة (ص ٥٩) وأصبح هو الاخر يعيش قصة الحب والتاريخ (المغدور) لكنه رأى الحب ولم يميز بعد التاريخ (ص ٦٣).

وبعد هذا الاخفاق العاطفي التاريخي يرجع شعيب الى ديدنه الأصلي يناجي عائشة البحرية ليلاً ونهاراً (ص ١١٩)، ويرجع من جامع الزيتونة وهو يتمتم «أي علم ينفع. . أي شيخ يقود إلى النجاة» (ص ١٢٠) إنها عودة الى البداية وكأن التاريخ لايعرف الا هذه الحركة الدائرية التي تؤدي الى الفشل والانتكاس.

فشعيب يمثل الفدائي المحبط الذي قاد المقاومة، فتعاقبت الأجيال وهو في دوره لايتغير (ص ٩٣) إنه «يشخص خصائص ثقافية وسياسية لمرحلة معينة من تاريخنا» (٨) كما يقول محمد برادة، إنه تجسيد لخيبة أمل مجموعة اجتماعية لعبت دوراً أساسياً في تاريخنا الحديث.

□ **جليل:**

نتعرف على هذه الشخصية من خلال ادريس الذي يقدمه لمارية بعد عودته من الغرب. فهو محام ورجل أعمال ومبادات، يسافر الى الخارج برفقة رجال أعمال مغاربة وأجانب. فحياته كلها اتصالات.

يسكن وحيداً في دار أجمل من كثير من الفنادق في حي راق هادىء بالبيضاء. يضغط على زر العتبة برجليه فتشتعل كل الانوار والأضواء خارج الدار وداخلها (ص ١٥٤) وهو وفي لشراب الويسكي لأنه «مشروب المسؤولين الجادين» (ص ١٥٥)، من ثم يحتقر مهنة ادريس كمصحح في الجريدة، يقول لأدريس «. . . والله ماتكتب جريدتك لايستحق حتى أن يبصق عليه» (ص ١٥٥).

يرى جليل ان الاندماج في الغرب والارتباط بالأجنبي أمر ضروري، ويشرح تصوره لهذا الاندماج الى ادريس كالتالي «يجب على الدولة اما أن تقوم بكل شيء وإما ان تتخلى عن كل شيء إننا باتصال دائم مع الاجانب، نراهم يفضلون التعامل مع الدول التي تتخذ مسؤولياتها كاملة. نحن لا نضمن ولا نشجع المصالح الاجنبية فهي غير مطئنة. إذا أعطيناها، نحن رجال الاعمال، ضمانات قيل:

في تصرفنا عدم ثقة، وإذا ترددنا رفض الاجانب اعانتنا بأموالهم وخبرتهم (ص ١٥٦).

كما يرى ان على الدولة ان تشجع الاقتصاد الحر والمنافسة: «المغربي ذكي ونشيط لو أطلق الحكام العنان وقالوا: ها ميدان الربح تفضلوا، تنافسوا، تعاندوا» (ص ١٥٦). ويظل جليل وفيا لتركة وتعاليم ابيه ولقيم البورجوازية الكمبرادورية (ص ١٦٨). فهو بمشاركته في وزارة الاقتصاد ومساهمته في مشاريع اقتصادية (تصدير سروج الخيل) قد اكتسب موقعاً اجتماعياً وسلوكاً يوميا وأصبح يظهر في أزقة مراكش فيسلم عليه الناس «بأدب ممزوج بشيء من الخنوع» (ص ١٧).

إن جليل متشبع بالمبادىء الليبيرالية وبتكديس الاموال والثروة، فهو قيمة اقتصادية انتجتها التحولات الاجتماعية بعد الاستقلال فهو تعبير عن شريحة اجتماعية واختيار اقتصادي مندمج في الاجنبي اندماجاً وثيقا.

□ **حمدون:**

ينتسب الى عائلة بربرية، هاجرت من سوس بعد أن شارك جده في حملة ابن دهان ضد مربيه. ويقدمه ادريس كالتالي «لم يمكث حمدون طويلاً في المدرسة. كان ذكياً، مطلعاً على كثير من الأمور، لكنه كان مسناً، لم يتحمل حياة الداخلية،. رجع لى سوس وتوظف في البريد.

وبعد سنوات قليلة انتقل الى مكتب جليز. جاء بعدها الى الصديقية مراراً في فصل الصيف وأحيا الصلة مع أفراد العائلة» (ص ١٩١). وإذا كان جليل يرى في الاقتصاد الحر وتشجيع الدولة لرجال الأعمال القيمة الأسمى، فإن حمدون يرى في الأرض القيمة الأساسية لنمو رأس المال وتراكم فائض القيمة «لابد من رأس مال والمال مايجي في هذا البلد غير من الأرض» (ص ١٩٨) وفعلاً، فقد حصل حمدون على الارض بطريقة غير شرعية «نقب حتى عثر على المرأة واتفق معها على انه يصرف عليها مدى حياتها مقابل تنازلها له عن سهمها» (ص ١٩٩) إن طُموح حمدون الى الأرض والمال يجد تبريره منذ فترته الطلابية عندما كان يدرس مع ادريس، يقول لهذا الأخير مذكراً إياه بهذه الفترة و«متحسراً» على وضعيته ـ كما فعل جليل ـ «اذكر ياإدريس ماذا كنتُ أقول لك وانت طالب: إما الجندية وإما الهندسة الزراعية» (ص ٢٠١)، لكن ادريس «تاه» و«دفنت امه المصران في غير محله» (ص ٢٠١). أي اصبح مصححاً في جريدة لا غير، لانه بالنسبة لحمدون «في هذا الزمن القراية ماتنفع. تقرأ وتتعذب. تسهر الليالي وتحفّي عقلك ومن بعد؟ موظف؟ ما كاينه ترقيه. محامي؟ من يعاونك في البداية؟ طبيب؟ من يعطيك منحة في الاول ومن يجهزك في الاخير» (ص ١٩٨).

وقد حقق حمدون هذا الطموح وترك الجواب عن هذه الاسئلة لغيره، بعد أن حصل على الارض واصبح ناظر ضيعة مجهزة بكل شيء حتى الارجوحة (وهو الذي ليس له أطفال).

فحمدون يجسد الفئة الانتهازية / الوصولية ذات الجذور البدوية والتي تعتمد على زراعة الارض، فاغتنت بطرق غير شرعية (بنية المجتمع وطبيعته لازالت تسمح بهذا) فعرفت هذه الفئة الاجتماعية تحولاً على المستوى المادي (حيازة الارض وتجهيزها بكل المستلزمات الضرورية والكمالية) وتخلفاً على المستوى الذهني (سيادة الفكر الغيبي)، فكانت هذه الثنائية نتيجة طبيعية لاصولها الاجتماعية وموقعها الطبقي.

إن هذه الشخصيات تلعب دوراً اساسيا في توجيه البنية الحكائية للروايتين، واغلبها يقدم / يعرض عبر شخصية ادريس التي يدخل معها اما في علاقة ذكرى طفولية تشير الى مرحلة معينة (جليل، حمدون) وإما في علاقة صداقة (مارية) أو علاقة صداقة وعمل (شعيب).

فأدريس يمثل على طول الروايتين البؤرة التي من خلالها / عبرها ننفتح على العالم الروائي بكل كائناته وأشيائه[٩]

٣ ـ تشكيل الفضاء:

لقد حدد رولان بورنوف Roland Bourneuf برنامجاً عمليا لدراسة تنظيم الفضاء في الرواية، فاقترح أن:

١ ـ نصف بدقة طوبوغرافية الفعل l action

٢ ـ نختبر مظاهر الوصف.

٣ ـ نقدر وظائف الفضاء في علاقاتها مع الشخصيات، الوضعيات، الزمن.

٤ ـ نقيس درجة اتساع أو ميوعة الفضاء.

٥ ـ نستخرج القيم الرمزية والايديولوجية المرتبطة بتمثيل الفضاء.[١٠]

وهو برنامج واسع وشامل، كما نرى، يقتضي دراسة مخصصة لا ندعي القيام لها الآن. ان مايهمنا، نحن، هو تحديد بعض الاشارات الاولية حول الفضاء الروائي لـ «الغربة» و«اليتيم»، وعلاقة هذا الفضاء بالشخصيات والحكي اساساً مع تبيان بعض القيم الايديولوجية التي يعبر عنها، باعتبار أن «المكان هو الذي يعطي للمتخيل مظهر الحقيقة»[١١].

في روايتي عبدالله العروي يتسع الفضاء الروائي ليشمل كل شيء: الازقة والشوارع والمدينة والطبيعة والقرية.. حتى ليخيل لنا ان الفضاء يشكل عنصراً جوهريا من البنية التحتية للعمل الروائي.

وتظل الدار البيضاء بكل طوبوغرافيتها والبلدة الصغيرة والمنزل على شاطيء البحر ومنزل جليل وحمدون وفندق سوس في مراكش ومسكن علية من الامكنة الرئيسية التي نطل عبرها الى الكون الروائي لـ «الغربة» و«اليتيم» وهذه الامكنة ترتبط بمكونات الشخوص النموذجية والعرضية، ومعظمها يستحضر عبر التحرك الاستراتيجي لأدريس داخل السرد، وتنظيم منطقيته.

فمن هذه الامكنة مايكشف عن علاقة حميمية بين الشخصية والمكان نزلت مارية برفقة لارة الى الرصيف والسماء تمطر من جديد بقطرات خفيفة متواصلة. مطرد جنبر الذي أحبته دائما مارية مذ وضعت قدميها على اسفلت المدينة النيرة. كانت تقول انه كماء الرشاش يغسل الروح من أوضار الفرح والبسط ويرجع النفس الى كنهها» (ص ١٧).

ومنها ماينم عن علاقة عدائية، يقول السارد / ادريس في بداية رواية «اليتيم» محدداً هذه العلاقة العدائية مع المدينة «لم أعد احب هذه المدينة. كنت بين سكانها الوحيد الذي احبها فعلاً. غيري يعيش فيها ويستبطيء يوم فراقه لها ورجوعه الى منبع وجدانه» (ص١٢٣).

ويمكن أن نشير منذ البداية، ان هذا النوع من العداء الذي يكنه السارد / ادريس للمدينة يشكل قيمة مهيمنة Valeur dominante على فضاء الروايتين. فلا تحضر المدينة ـ غالباً ـ الا كشبح، ولا يذكر منها الا العناصر المشكلة لمحيطها الاطرافي وفي زمن يسوده الظلام او غروب الشمس «كانت الشمس قد غابت منذ زمن وبدأت ظلال الغابة تتطاول شيئاً فشيئاً نحو المدينة لتستولي عليها، بعد حين اختلطت خضرة الكروم بظلام الليل ولم يعد يرى من المدينة سوى الضريح على الربوة اليمنى والفانوس الازرق يبعث ضوءه الخافت كأنه نجم من النجوم التي تستعد لتنير الليل» (ص ٣٧).

فهذه اللحظة الزمنية من اللحظات المهيمنة على الوصف، حيث تغيب الشمس وينشر الظلام على فضاء المدينة ويبقى فانوس «الولي» الازرق هو الذي يكسر هذه الكثافة من الظلام بضوئه الخافت. واذا كان «الوصف يجعل كل شيء في الحاضر»[١٢] فالسارد هنا يصف مايراه أمامه وهذا الحاضر الفضائي يحول الاشياء (ومعها الناس) الى تعاصرية زمنية Contemporaneite temporelle نعيشها معه ونشاركه فيها. فإلى جانب هذا البعد الجمالي لهذه اللوحة التشكيلية التي يقدمها لنا السارد، هناك البعد النفسي والاسطوري، حيث تظل ازمور، كملفوظ روائي، غارقة في زمنها الاسطوري المسيطر على فضائها، الذي يؤثر على الرؤية البصرية والنفسية للسارد.

والى جانب هذا البعد النفسي والميتولوجي الذي تشي به الامكنة وزمنيتها، هناك البعد الاجتماعي (الايديولوجي تجاوزاً) الذي نتعرف عليه كملفوظات دلالية تشير الى انحياز واضح في تنضيد هذه الامكنة داخل الروايتين. ان مسكن علية (مثلاً؛ ليس بنية ثابتة، وإنما بنية قائمة بذاتها تكشف عن الاحساس الدفين والحالة الاجتماعية للطبقات الدنيا: «ثم بعد سنوات تتقدم امرأة صفراء لتقول لي: انا علية وتفهمني ان اسمها كان منبع الاشواق الدفينة» (ص ١٩٧)، لان منزلها يمثل بالنسبة لأدريس «قصة كلها

بكـاء ونـدم، اشغـال منزلية وانتظار» (ص ١٣٢) ويشاركنا معه في هذه «القصة» التي تتحول الى «خطر» يحدق بنا «ها علية تؤم باب مراكش بخطى وئيدة، علية، الخطر المحدق بروحنا» (ص ١٦٤).

واذا كان المكـان يبـدو، ظاهريا، ثابتاً، عكس الشخصية التي تتنقـل من مكـان الى مكـان محتفظـة بسلطتهـا في التدخل، وأن الكـائن وإن كان غائبـاً فإنه يحتفظ بمكانته ودوره في البنية الفعلية Structure Actancielle [١٣]، فالمكـان لا تكـون له اهميـة الا عنـدمـا يحدث فيه شيء ما. فغرفة ادريس تلتقي مع مسكن علية في هذه القيمـة الايـديـولـوجية التي تكلم عنها رولان بورنوف. ففي غرفته نحس بالصمت «اضاء القمر نصف الغرفة وكانت مارية قد أطفأت ضوء الكهـربـاء منـذ زمن. . لم يعلم اي منهمـا كم طال الصمت بينهمـا. . لم يزل في الخـارج يسمـع بعض الانغـام لكن معظم الاجهزة قد اغلقت وعم الغرفة هدوء الشيخوخة وصمت السجون» (٧٧). فعبـدالله العـروي، على المستوى اللغوي، يلعب على نظام التـوازي والتقـابـل الضـدي: ضوء / ظلام، نصف الغـرفة مضـاء / نصف الغـرفـة مظلم، صوت في الخـارج / صمت في الداخل، القمر / ضوء الكهرباء، الشباب / الشيخوخة، بعض / معظم، الغـرفـة / السجن. . وهـو تقـابل ضدي يعبر عن انفصام نفسي بين الذات / حركتها والاشياء / صمتهما.

فماذا يعني صمت الغرفة وانتهاء الكلام؟ أليس هناك احساس بعالم الشيخوخة وهويدب الى الذات؟... احساس بالفرق بين الذات وغيرها؟

فالاحسـاس بالغـرفة ـ السجن يعني ان هناك غرفة ـ لا سجن. غرفة ـ حرية.

وينضـاف الى هذا، احسـاس بقساوة الاشياء وتفاهتها «ولما انتهيا من الاكـل (أي ادريس ومـاريـة) جمـع ادريس ما فضل في قطعة جريـدة وانـزلـه الى المطبـخ ثم غسـل يديـه» (ص ٧٦). اربعـة افعال: انتهى ـ جمع ـ انزل ـ غسل لهذه اللقطة السينمائية لحركة ادريس تشيـر الى روتينيـة الـزمن وايقـاعـه البطيء كمـا تعبـر عن «الوضعية الواقعية» لأدريس فهناك احساس بالمرارة والضياع وعدم جدوى الاشيـاء: فعنـدمـا تسألـه مارية، بعد أن قررا الذهاب الى البحر، وهل «نترك الدار خالية»؟،

يجيبها ادريس بكل هدوء مر «وهل في الدار مانخاف عليه. . نترك الباب مفتوحاً ونذهب الى الشاطيء قبل ان تغيب الشمس» (ص ٧٥).

وبمـوازاة مع غرفـة ادريس، نجد منزل جليل ـ الذي اشرنا اليه سابقا ـ الذي يختلف كليا عن الغرفة من حيث الموقع، التصميم الهندسي والتأثيث حيث كل شيء مهيأ، المنامة، المحم، البلغة وحتى فرشـاة الاسنـان» (ص ١٦٠) أوهي على حد قول ماريـة «. . دار منظمـة كأنهـا فندق» (ص ١٦٠)، ونفس الشيء بالنسبة لضيعـة حمـدون فهـذه العـلاقـة السيمتـريـة غيـر المتكـافئة بين الامكنـة، بين الفـراغ هنـاك والامتـلاء هنا، تعكس هذه الهندسة للفضـاء الـروائي، التي تعلن عن أصـالـة المغـامـرة عبر انعكاس مجـازي: فاذا كان المكـان حقيقيـاً فكـل شيء مرتبط وملتصق به يصبح حقيقياً بدوره.

وعبر هذه القناة، يكون الاختصار في الزمن الفضائي، ويكون اللجوء الى الحلم بأمكنة اخرى «أمشي في أزقة البندقية (ماذهبت قط اليهـا) في ممـرات تريستـا (مـاذهبت قط اليهـا)، في شوارع جنيف (ماذهبت قط اليها)، على كورنيش الاسكندرية (رأيتها في بيـاض الصيف فكـانت غيـر الاسكنـدرية) (ص ١٢٣) أو «طالما وددت لو أرى البنـدقيـة في الشتـاء اوفي الخـريف، تحت المطـر والرياح العاصفة» (ص ١٣٨).

إن البنيـة الفضـائيـة في الروايتين، بقدر ماهي مرتبطة بالحكي ونمـوه وتطـوره والوصف كتجميد لزمن الحكي، يتطلب منا التأمل والاستراحة باعادة النظر في كل مامر بنا اوماهو أمامنا، فهي مرتبطة اسـاسـاً بمكونات الشخصيات في بعديها النفسي والاجتماعي عبر عملية التوازي والتضاد التي اتبعها العروي في كتابته.

٤ ـ الكتابة والتركيب الفني:

إن الرواية عند عبدالله العروي لا تعتمد على حبكة روائية تنمو فيهـا الاحـداث وتتفـاعـل وفق تسلسـل كرونولوجي. وانما الكتابة

عنده تتخذ فعل الجهد الذي يعيد النظر ويشطب على الزوائد. ان الكتابة عنده صنعة. ومن هنا كانت الاحداث تتداخلها فيما بينها وتتقاطع وتتكسر، لتلغي الخطاب الروائي الخطي Lineaire والبعد الطولي للاحداث.

وهذا المفهوم للصنعة الروائية هو الذي حدا بالعروي الى ان يعيد النظر في روايته الاولى «الغربة» يقول «كتبت القصة المنشورة هنا في خريف ١٩٣٦ وكانت تحمل عنوان «على هامش الاحداث» ثم اعيدت صياغتها كليا في صيف ١٩٥٨ وجزئيا سنة ١٩٦١ ثم تركت بعد ذلك على حالها»[١٤].

نستنتج من هذا:

١ - ان كتابتها لم تكن عادية، وانما خضعت لتغييرات عميقة حسب مايمليه ظرف الكتابة.

٢ - انها تؤشر لأحداث مهمة في تاريخ المغرب، ومن ثم حملت على عاتقها هم التعليق «على هامش الاحداث».

وهو عنوان يوحي بدلالتها التوثيقية التاريخية منذ البداية، دون ان تسجن نفسها في المعنى التقليدي المتداول لهذه «التوثيقية».

٣ - ان كاتبها يسميها «قصة»[١٥] ونفس الشيء فيما يخص «اليتيم» - فحملت نفس الهوية في الطبعة الاولى، اما في الطبعة الثانية فتسمى رواية (تجمع مع «اليتيم» في كتاب واحد)، والتمييز بين الاصطلاحين اصبح ضروريا ومن مهام النقد الجديد

وجاء في رواية «اليتيم»: «الكتابة صناعة، الصانع هو الكاتب والاداة واللغة والمادة والموضوع» (ص ١٦٠ - ١٦١).

فكيف تتمظهر هذه الصنعة في الروايتين؟

* حاول عبدالله العروي في روايته ان يراوح بين لغتين: اللغة العربية الفصحى والكلام الدارج. الاولى تتكفل بنقل خطابات الشخوص «المثقفة» وتأدية الحكي. والثانية تكون الملفوظ اللغوي لخطاب الشخوص «الامية» وذات المستوى الابتدائي الاولي[١٦].

وهذه المزاوجة بين خطابين لغويين تبرز بجلاء في رواية «اليتيم» اكثر منها في رواية «الغربة». ففي «الغربة» لا تتخذ الا صبغة محدودة تظهر لنا في بعض التعابير والكلمات التي تقترب من القاموس اليومي المتداول:

- «ان الدراري ينتظرون» (ص ٦١) - «وصبح عليه بركلة في ضلوعه (ص ٤١) - «وقبل ان تدخل لبيت الغسل لتحك اسنانها» (ص ٣٣) - «سنتقوت بالكوكا» (ص ٦٧) - «حيث درديبة من رهل» (ص ٧٠) - «وحتحت الرمل» (ص ٧١) - «قالت مارية: «الا تشتري خبزاً اني جيعانة» (ص ٧٣) - «ومن يعلم اسباب اعمالهم. اليوم شوف واسكت» (ص ٧٥).

أما في «اليتيم» فتصبح هذه اللهجة ليست سائدة على مستوى الكلمات والتعابير، بل تقوم بنقل فكر واحساسات الشخصيات «الامية» على مستوى الحوار بصفة خاصة: لنتأمل هذا الحوار الذي يجري بين امرأة عم ادريس وزوجهما حول علية التي هاجرها زوجها:

«هاهي تعيط ثاني، يالطيف.

- اش باغية؟

- تدعيه عند القاضي لأنه هجر الفراش.

- والله يستحق من يخلي بنات الاشراف

- هذه المرة جرت له الشعر ونتفت اللحية ونترت البلوزة، كيف الجنية. وهو مسكين يجري تحت الاقواس، حشمان، حادر عينه.

- خاصها ترجمان عند القاضي

- بلا ترجمان، نظرتها محاجية»[١٧] (ص ١٢٨).

ويمكن ان نتساءل: لماذا هذه المزاوجة اللغوية بين أسلوبين؟ هل الامر يتعلق بـ «واقعية» في الرواية؟ أم انه تعبير عن مستوبين سائدين من التعبير اللغوي: التعبير السامي (اللغة العربية الفصحى) والتعبير المنحط. الوضيع (اللهجة الدارجة) مع ماتحمله هذه الثنائية اللغوية من قيمة ايديولوجية؟...[١٨] أم هو ملامسة لـ «الرواية الكلية»[١٩] التي ستعبر عن الاصوات الممكنة والمستويات اللغوية داخل المجتمع؟

وبالاضافة الى هذه المزاوجة اللغوية، هناك، مايمكن ان نسميه بـ «العتاقة اللغوية» التي تتخلل البنية اللغوية للروايتين.

وهي عتاقة لغوية يقترب معجمها من حقل دلالي يتصف بالتقليدية والتراثية: «والدار كلها سكون وروح يريحان اعصاب كل قلق تيهان» (ص ٩١)، «وأنت يادريس في المراح الخالي من الاواني والصحون جالساً على حافة الحوض بالبدعية الخضراء والفوقية البيضاء» (ص ٩١)، «إن مارية لفي طريق وعر (ص ٨٣)، «فزارت المقابر وابتاعت الاعشاب وربت القطة السوداء بالحليب وكبد الاكباش» (ص ٩١)، «أثثت له غرفة بعيدة عن مسكن الحجام والحداد والسراج» (ص ١٧٨).

«يلبس قفطاناً خابوريا ويتحزم بتكة صفراء مطرزة ويتعمم بعمامة مكية ويتقلد الكمية ودلائل الخيرات فوق كساء بزوي ناصع» (ص ١٨٠)، «أ الفقيه بين فقاهتك وخلص النفس من يد الشيطان» (ص ١٨١).

هذه البنية اللغوية[٢٠] لـ «الغربة» و«اليتيم»، بما فيها من مزاوجة وعتاقة، ترتبط ارتباطاً اصيلاً بالفضاء الروائي، الذي وقفنا عنده آنفاً، لانها تستمد شحنتها الدلالية وصيغتها التركيبية من الابعاد العاطفية والتاريخية للشخصيات الروائية. ويظل مرجعها اللغوي محدداً: اما الواقع اليومي المعيش او الماضي الثقافي بكل حمولته التراثية والتقليدية؛ اي الحفر داخل اركيولوجية تاريخية افقياً وعمودياً.

فالمعاش والماضي (الممتد في الحاضر ايضاً) مرجعان اساسيان لتحديد، التكوين الذهني والنفسي للابطال في الروايتين وللوصول الى الدلالة الساخرة التي تمتح من الاركيولوجية المسلكية مخزونها التعبيري ومنظومتها الرمزية لتمارس لهجة التهكم والسخرية عليها «خذ لوحتك الفقيه وسجل تسبيح النجوم للرب التواب» (ص ١٨١)، قال الاب «اني اتفهم ولا أريد ان تتنكر لما قصدنا اليه نحن الاثنين.. كان يقال في شبابي من اتم القرآن والاجرومية وسيدي خليل فتح الله عليه واما من تعاطى الدمياطي صاحبه الزلط طول حياته» (ص ٩٣).

* تختلف رواية «الغربة» عن رواية «اليتيم» في معمارها الفني «المعقد». ورغم ان العروي اراد منها ان تكون تعليقاً على «هامش الاحداث» فاذا بها تتحول الى عمل فني يتصف بـ «التجريد» و«الغموض» وقد اشار الى هذه الخاصية كل الذين تناولوا هذه الرواية بالتحليل:

يقول ادريس الناقوري «.. حيث طرحت (أي الغربة) وان بشكل رومانسي ومشتت احياناً مشكلة العاطفة والتاريخ، على اساس المزاوجة بينهما بطريق تجريدية وتذكارية راسخة»[٢١].

ويصفها ابراهيم الخطيب بأنها «رواية غير سهلة التأويل» وأن تركيبها «صعب»[٢٢].

أما الحمداني حميد، فبالاضافة الى هذا يسمها بـ «التفكك» نظراً لصعوبة توصيل المضامين التي يريد ان يعبر عنها الكاتب[٢٣].

فما هو سبب هذا «التجريد» و«الصعوبة» و«التفكك» في رواية العروي؟

هل هو راجع الى طبيعة الكتابة الروائية عنده؟ ام راجع الى تلك العلا الضمنية بين عبدالله العروي الروائي وعبدالله العروي المنظر الايديولوجي؟

أم هو راجع الى تعقد وتشابك المرحلة التاريخية التي تعبر عنها الرواية؟

ام الى التقنية الروائية التي يظهر ان العروي استوعبها مبكراً؟ ام لا هذا ولا ذاك، وانما الى الخطاب النقدي وأدواته الاجرائية نفسها؟...

فعبر معاينتنا للتركيب الفني لـ «الغربة»، نصل الى ان السرد فيها يتبع خطة السرد التقطعي، حيث تأتي الفصول عبارة عن محكيات صغرى تشكل في النهاية المتن الحكائي للرواية. ويظل هناك خيط سري يشد هذه المحكيات الصغرى بعضها الى البعض. ان هذا التقطع في السرد صاحبه (أوفتح المجال...) تقطع في الزمن والاحداث وكل المنظومة التناصية حيث يتم الانتقال من الماضي الى الحاضر ومن الحاضر الى الماضي عبر تداخل مستمر بينهما (مع فتح الباب لاسئلة نحو المستقبل) لا يوحد شبكته الدلالية والفضائية الا الوصف وتنوع الضمائر والحوار والمونولوج الداخلي والرسائل واصوات الابطال في الرواية، واللغة الاستبطانية التي تتلفظ بها الذات الروائية، والحفر في الذاكرة على الاسماء والكتب القديمة: «الشاطبي»، «الشفاء»،

أبي حيان التوحيدي»، «ابن مسكويه». . .

إن المونولوج الداخلي، مثلاً: قراءة شعيب بصوت مسموع في قاعة مطالعته للكتب الصفراء (ص ٩) او ماتقوم به مارية وهي تتوجه بصحبة لارة صوب قاعة السينما (ص ٢٧) وتعليق ادريس على الحوار الذي دار بينه وبين مارية (ص ٧٩) وايضا تعليقه على حواره مع شعيب (ص ٩٥). . والرسائل المتبادلة بين شعيب وادريس ورسالة مارية الطويلة (ثماني صفحات) وهي رسالة «كلها رموز والغاز» (ص ١٠٤) والكنانيش المكتوبة والمحفوظة في المخزن (ص ١١٣ ـ ١١٤)، وتوظيف الاسطورة المشخصة في الولي «أبي شعيب» (كأسم علم ومرجع) و«عائشة البحرية»: «قطعا الطريق (شعيب واحد رفاقه) قرب المنعطف المتجه الى المدينة الجديدة، ازاء مسجد الزيتونة وسمعا صوت المؤذن يرتفع من اعلى الصومعة متجهاً الى الجنوب نحو ضريح المولى شعيب، قبل ان يتجه الى الجانب الشمالي وينادي عائشة البحرية.

يشارك هكذا في مناجاة شعيب وعائشة عبر النهر وعبر الزمن» (ص ١٣)، «قام إدريس في الظلام من عتبة سيدي غانم واخترق حقل الحناء وخرج الى الطريق إزاء مكتب الجمارك الخالي ورأى على الربوة المولى شعيب مضاء بفانوسه الأزرق» (ص ١١٩)، أضف الى هذا النسبة العالية للحوار [٢٤] الذي قرب الرواية (وأيضا اليتيم) من الشكل المسرحي. . كل هذه التقنيات المتداخلة فيما بينهما، والمستعملة في العمل الروائي، لم يكن الهدف منها هدفاً فنيا / جماليا محضاً، وانما تكشف عن الغور البسيكولوجي والمواقف الاجتماعية والبنى الذهنية والوعي القائم (وأيضاً الممكن) للشخصيات وعن طبيعة الصراع الذي يفعل فعله في العالم الروائي.

فهي تقنيات تلتحم بالفضاء والبنية اللغوية التي أشرنا اليهما سابقاً. وإن كنا نحس ان الاستقلال الذاتي الذي يمنح لأبطال الرواية حتى يعبروا بصوتهم الخاص عن احساساتهم ومواقفهم ماهو الا استقلال نسبي يعبر عن الانفصام النفسي والوعي الحاد الذي ولدته خيانة التاريخ والحب.

وهذا الانفصام النفسي الذي يخيم على مواقف الشخصيات وعلى علاقتها بالعالم والذي يستتبعه انفصام اجتماعي (ووعي اشكالي احيانا) جعل حتى الوصف في الرواية يكون متصلاً بإحساسات الابطال ويؤدي وظيفة السرد نفسها:

«نهض ادريس وتبعها في مشية آلية. جلست على الحافة وغطست رجليها في الماء القليل التموج. . وطفقا الاثنين ينظران تارة الى الدائرة الشمسية البرتقالية الفاقعة المتحفزة الى السقوط في أعماق البحر وطوراً الى عمق المياه الخضراء القاتمة. . وأحس ادريس بدبيب البرودة في جسمه. . فاصطبر وانتظر كلام مارية» (ص ٧٢)، «خيم الان الظلام على ضريح سيدي غانم بعد ان اختلطت الخضرة والزرقة في هدوء يائس. العياء في قلب ادريس لكن على مارية ان تنتقم وأن تفجر في قلبه وقلبها حب الحياة والاقدام ولو بطريقة الصراخ والسباب» (ص ١١٩). فغالبا مانجد مثل هذه اللوحات التي يندمج فيها الوصف بالسرد في زمن محدد: هو الغروب او الظلام، بحيث لا يحضر النهار (الضوء) الا قليلا. وتبقى للسارد وظيفة الشرح والتعليق (ص ٨٨) وتحديد الاحداث وترتيبها (ص ٣٨) بل والمشاركة فيها (ص ٨٤) واعطائنا المعلومات عن بعض الشخصيات (ص ٤٠). . وقد يختلط مع صوت الكاتب ويتواطأ معه (فصل «هكذا كنا». .) لجر القاريء الى المشاركة في الاحداث والمساهمة فيها [٢٥].

وتتصل «اليتيم» روائيا بـ«الغربة» عبر ادريس ومارية، فهما بطلان اساسيان في الروايتين معاً. (دون أن يعني هذا المطابقة التامة بين الروايتين). و«اليتيم» في بنيتها الحكائية تراهن على هذين البطلين مع محاولة تلمس التغيرات المستجدة لمغرب مابعد الاستقلال السياسي. وحاول العروي في هذه الرواية ان يحافظ على «اسلوب الهمس» [٢٦] الذي يوحي ويومىء الى الأشياء دون قولها علانية. فهو يقتصد في الزمن ويختصر المسافات ويكثف اللغة لتتخذ بنية شاعرية.

إن المبنى الحكائي في «اليتيم» ينهض على عنصرين رئيسيين:

١ ـ الاسترجاع

٢ ـ التحفيز.

وهمـا يكمـل كل واحـد منهما الآخر. ان ادريس مثلاً وهوعند جليـل مع ماريـة، يكـون هذا اللقاء حافزاً لاسترجاع اشياء ماضية تتصـل بحيـاة جليـل وكيف تحـول من محـامي الى وسيـط (مـع المحافظة عليهما معاً) يقوم بمشاريع ويساهم في اقتصاد الدولة، وموازاة معه يتحول ادريس الى مصحح في جريدة. ونفس العملية تتم خلال اللقاء مع حمدون. ويكون الفصل الاخير من الرواية ـ كله تقـريبـا ـ مبنيـا على الذاكرة الاسترجاعية لأدريس. فهوفصل يعـود بنـا الـقـهقـرى الى الـوراء، الى ماضي ادريس وبعض المحطات الاساسية والحساسة في حياته والتي أثرت على وجدانه وذهنه.

إن الحكـايـة التي ينسـج حولها الخطاب الروائي لليتيم، تبدو حكـايـة بسيطـة في مظهـرهـا: انتظـار ادريس لمارية في المطار، ذهـاب ماريـة الى الصديقية لاجراء بحث ميداني حول كيفية حياة سكـانهـا، سفرها مع ادريس الى مراكش، اختفاء مارية في ساحة جامع الفنا وعودة ادريس الى البيضاء.

والتي يمكن أن نخطط لها كالتالي:

البيضاء...، الصديقية...، مراكش...، البيضاء

ـــــــــ... الحكاية ــــــــــ

الخطاب الروائي: التحفيز ـ الأسترجاع

فالـذاكـرة الاسـترجـاعيـة والتحفيـز يلولبـان الخطاب الروائي للحكـايـة فيشـوشـان عليه سيره العادي، ويرجعان به كل مرة الى بنيـات حكـائيـة صغرى متضمنة في الحكاية الكبرى لتشكل هذه البنيـات الحكـائية توقفاً Pause يكسر حدة السرد ويمنح المعلومات الكافية للقاريء.

ويفضل التحفيز والاسترجاع في المنظومة الزمنية للرواية. فتتم الحكاية في الفعل الحاضر والاسترجاع في الفعل الماضي:

الحكاية ــــــــ الحاضر

الاسترجاع ــــــــ الماضي

رغم الزمن العقربي Le Temps Pendulaire الذي يعيشه ادريس (وهو السارد ايضاً) والناتج عن رتابة Monotnie الاشياء التي تعم فضاءه الدلالي.

إن افتتـاح الـروايـة بضمير المتكلم «انتبهت اليوم على الساعة العـاشـرة (...) لاحظت ان شيئـاً غيـر عادي يخيم على الغرفة. قمت فتحت النافذة...»، يحاول عبره الكاتب ان يدفعنا الى ان نجعـل من وهم الحكـايـة حقيقة وإثباتاً، رغم ذاتية هذا الضمير، وأن نتجنب التسـاؤل حول أنـانيتـه في معـرفـة كل شيء لوصاغها بضميـر الغـائب. فهذا الضمير (المتكلم) يقترب منا، ويقول لنا: إنني أحكي عن شخصيتي بنفسي وبدون توسط وما عليكم الا ان تصدقوني (أو تكذبوني)!

وننصت الى حكايته، فنجدها تتمفصل الى صوت مضاعف:

ـ صوت ادريس كسارد

ـ صوت ادريس كشخصية / بطل

ويقـع التمـاهي بينهمـا في كل شيء: الحـالة البسيكولوجية ـ الضياع في المدينة ـ اللباس ـ السنن الثقافي Cooleeulturel ـ السنن الاجتماعي...

وقد يتسرب صوت الكاتب من الخلف بكل جرأة فيخلخل هذا التماهي «لو أدركنا الزمن بكيفية مختلفة لتوصلنا الى نتيجة اخرى» (ص ١٢٥)، «مثلنـا مثـل البعـوضـة»، إن كلام الكـاتب بضمير الجمـع تعليق على ماسبق (كـلام ادريس) وسخـريـة لاذعـة من المتلقي لمـرسلتـه Message. إن عمليـة التشبيـه التي يشيـر إليها: الانسـان بعـوضـة (يسـاويها في اي شيء؟ في لا شيء)، تستفزنا نحن القـراء، لانهـا تعبـر عن إحساس حاد بالمأساة، يكون سياق هذه المأساة الضياع والتشرد والمتاهة والرتابة التي تعرفنا عليها عن طريق ضميـر المتكلم. وزاد في فجـوة التـوتـر لهـذه المأسـاة اداة الشـرط لو.. التي لم يتحقق جواب شرطهـا، ممـا يدفعنا لطرح السؤال ـ الاشكال: لماذا؟[٢٧]

فالجملة الشرطية حول الزمن هي حكم قيمة ووجهة نظر خاصة للمتلفظ بها حول العالم (هنا الزمن بالتخصيص).[٢٨]

وفـي نفس الـصـفـحـة، نجـد، الى جانب ضميـر المتكلم والجمـع، ضميـر المخـاطب الـذي يشـارك هو الآخر في تأديـة الحكي «امسـح دمـوعـك. لا تحزن على التوحيدي. احرق كتبه بعـد أن نسخت وبعـد ان ذاع صيتـه في الأقطـار» (ص ١٢٥).

ومكونات كلامه (التوحيدي ومأساته) تشترك مع مكونات ضمير الجمع (مأساة الزمن، ومأساة الفلسفة «ان يتطور النبوغ الى فلسفة والفلسفة الى تبهلات، شيء طبيعي عندنا» (ص ١٢٥)؛ فضمير المخاطب يتخذ مظهراً تعليميا قد يكون متضمنا في ضمير الجمع الذي يحتوي كل الضمائر. «أنا، أنت / أنتم، هو / هم»[٢٩]

فالتنويع في الضمائر بصيغة تركيبية من المميزات الاساسية في كتابة «اليتيم» حيث يظل السرد متحركاً بين هذه الضمائر وشخصيات الرواية والمتلقي بالاضافة الى الاحداث المبنينة في الرواية.

وهذا التنويع في الضمائر يحايث التنويع في الذاكرة الاسترجاعية التي تخترق النسق الزمني المتتابع النسبي. فعبرها يتم التقديم والتأخير، التأمل وطرح الاسئلة، محاسبة الذات والذوات الاخرى، الاعتراف بقسوة «الزمن» وفجيعته، تصلب «القدر» وجبروته..

إن زمن هذه الذاكرة الاسترجاعية يقوم في الرواية على مجموعة من الاصوات التي تملأ الفضاء الروائي بنبرتها الخاصة وبنيتها اللغوية المحددة التي تشير الى مرجع دفين ومحفور في البنية التحتية للرواية.

ويمكن ان نرسم كل هذا في الجدول التالي:

النوع المرجع

١ ـ صوت علية

ـ حافز يدفع السارد / ادريس لاسترجاع طبيعة علاقته مع علية والتأثير النفسي الذي تركته عليه «سمعت وأنا طفل العب في الصابة ان الجارة الساكنة في الطابق الاول تدعى علية وسمعت وأنا شاب اراجع دروسي في غرفة السطوان ان الجارة الجديدة الساكنة في قاع الدرب والتي تطلق من حين الى حين صرخات حادة تزعج البنات داخل الناموسيات تدعى علية وسمعت وأنا طالب ان شاعراً امريكيا الف دراما في شأن فتاة تمشي فوق الرمال الذهبية على شاطيء المحيط الهاديء وتدعى علية ثم بعد سنوات تتقدم امرأة صفراء لتقول لي: انا علية وتفهمني ان اسمها كان منبع الاشواق الدفينة» (ص ١٢٦ ـ ١٢٧): فاسمها يتصل بأهم مراحل حياة السارد / ادريس، إنه دال على مدلول مشكل للبنية النفسية للسارد / ادريس. نتعرف على علية من خلال الحوار بين الاب والابن: ابوها احد الصاغة المشهورين في مكناس ـ ترك المدينة الاسماعيلية الى دار القيادة ـ انهارت الدار ولجأ الى الصديقية ففتح حانوتاً ـ كانت علية «بنته البكر اطول وأبيض منه» ـ انجب ابوها بنات «غادرن المدينة الواحدة بعد الاخرى» ـ من هنا نصل الى:

* علاقتها الحميمية بالابن: «ظل اسم علية مدفوناً في فؤادي»
* المشاكل الحياتية لعلية: هاجر زوجها فراشها لأن «الشيطانة ماتشبع»

ويصف السارد / ادريس قصتها بأنها «حياة كلها بكاء وندم، اشغال نزلية وانتظار» فهي «وحيدة في مدينة غريبة ككل المدن» (ص ١٣٣).

٢ ـ الحلم بالسفر

ـ الحلم بالسفر الى بعض المدن والامكنة: تريستا ـ البندقية ـ جنيف ـ الأسكندرية، امكنة تأتي في سياق التأزم النفسي والجو الكئيب الذي يستشعر في مدينة الدار البيضاء

٣ ـ موت نعمان ومرض الجدة وموت الام:

ـ موت نعمان بالاختناق بعد أن عاش «ثلاثة عشرة ساعة» ـ قرار السارد / ادريس بالكف عن الولادة ـ موت ابنه يصبح ادانة للمجتمع ومؤسساته الصحية، علاقته بأمه علاقة باهتة شبه تنكرية ـ لم يعرف حنان الام ـ ومع ذلك يتضرع الى الرب أن يحمي امه من «كل شر وأن يعضدها في محنتها» (ص ٢٣٠)[٣٠]

٤ ـ استرجاع صوت الاب:

ـ السارد / ادريس يرجيء الاسئلة الصعبة ليطرحها على أبيه: «المقابلة الكبرى» صوت الأب: يحكي لابنه عن القائد الجلاد والعبد صالح وفاطنة زوجته والفقيه الرافعي ـ طرح الابن على أبيه

اسئلة منها طلب الحفيظ الاعانة من جيش النصارى - فينصحه الاب بزيارة سيدي خليل كما فعل الفقهاء قبله لان «السياسة صعبة» (ص ١٨٣) - انقطاع العلاقة بين الابن وأبيه قبل موت هذا الاخير - بموت الاب يصبح الابن «يتيماً قبل الاوان (ص ١٨٥).

إن الفصل الاخير من رواية «اليتيم» (وجزء من الفصل الثاني) يطغى عليه الزمن الارتدادي الذي نصغي فيه الى اصوات اخرى يتم استرجاعها، وتكون هذه الاصوات عبارة عن نصوص - تاريخ نتعرف فيها على احداث جديدة، لان كل «تاريخ يعرض معه مجموعة من التواريخ المتناسقة»[٣١]

■ الرؤية للعالم:

١ - يمنحنا التركيب الفني للروايتين «الغربة» و«اليتيم» نقطة اساسية: وهي الأصوات المتعددة لأبطال الحكي التي يتضمنها الخطاب الروائي. ان هذه الاصوات المتعددة تعبر عن وجهات نظر متفاوتة احياناً ومتقاربة احياناً اخرى ومتعارضة في مواقف كثيرة. لكن من بين الاصوات المتعددة، يظل صوت ادريس ومارية، على طول وظيفة الحكي، هما الصوتان السائدان. وبحكم طبيعة السرد في الروايتين، نجد ان صوت ادريس هو الصوت المهيمن الذي يكتسح اكبر مساحة في البنية السردية للعملين معاً.

إن ادريس يتخلل كل الاصوات المعبرة في الروايتين ويحضر في كل النقط الاستراتيجية للحكي[٣٢]. ونظل نرافقه في مواقفه وافعاله وأرائه ومجابهته او مهادنته للاصوات الاخرى منذ الصفحات الاولى لـ «الغربة» وانتظار شعيب لعودته من فرنسا الى اخر صفحة من «اليتيم» حيث نتعرف (بشكل أوسع) على طفولة ادريس وصباه وعلى الاحداث والفواجع التي مر / مني بها.

ومن هنا يمكن ان نلاحظ ان صوت ادريس كتجسيد لفئة اجتماعية مثقفة هو الذي يحدد الرؤية للعالم في الروايتين. فعبره نكتشف الاحداث ونقف على مظاهرها واسبابها وعللها والنتائج التي أدت اليها. وعبره تتقاطع / أو تلتقي وجهات النظر المختلفة في مجتمع الرواية.

٢ - يقول رولان بارت Roland Barthes متحدثا عن غموض ومقروئية نص ما «يمكن ان نقول إن نصاً [يصبح] مقروءاً (في هذا المجتمع او ذاك في هذه الفترة المعينة او تلك) عندما (س) يكون هناك تطابق بين البطل وفضاء اخلاقي ذي قيمة معترف ومسموح به من طرف القاريء»[٣٣] إن الفضاء الاخلاقي - بالمعنى الواسع للكلمة للروايتين يمتلك قيمته بحكم تجذره في مرجعية واقع القاريء المغربي - وأيضا العربي، مرجعية: فترة مابعد الاستقلال السياسي مباشرة (الغربة) وفترة السبعينات (اليتيم) بكل مالهذين الفترتين من دلالة اخلاقية واجتماعية وسياسية وثقافية.

وعملية التناظر أو التماثل بين ماتعبر عنه الروايتان وبين مرجعيتهما ليست عملية ميكانيكية تسير وفق العكس المباشر لما وقع فعلا على مستوى الواقع. ان عملية التخيل والابداع بكل ماتملك من بنينة فنية ولغوية هي القادرة على خلق مايسمى: الوهم بالحقيقة.

الا أنه في مجتمع لازالت فيه القضايا التاريخية والاجتماعية والثقافية لم تتضح بعد، تصبح الرواية في هذا السياق المرجعي، مؤهلة ضبط الاواليات الهاربة من تحكمنا وأيدينا واستشراف آفاق المستقبل الذي يلوح من بعيد.

إن أهمية عبدالله العروي الثقافية السياسية ايضا من خلال كتبه التنظيرية ومن خلال معايشته للفترة التي يحكي عنها، هما عاملان مهمان لربط ابداعه الروائي بمرجعه السوسيو- ثقافي. وأن ما «يصفه» أو «يصوره - بتعبيره هو - عمله الروائي لا يمثل جزءاً وهميا أو خادعاً من الحقيقة، وانما يصف «الحقيقة» في سيرورتها وتفاعلها مع الاحداث والشخصيات. وهذا التطابق بين العمل الروائي ومرجعه والقاريء هو الذي يترك هذا الاخير يتساءل: هل يمكن؟.. هل يمكن؟.. ان تكون «الحقيقة» بهذه الكيفية وليس بكيفية اخرى.

٣ - تحاول الروايتان ان تقدما وجهة نظر تركيبية حول الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المغربي (وامتداده العربي) مع تجاوز الطابع الا تنوغرافي[٣٤] المقلوب لنصوص حكائية مغربية («دفنا الماضي مثلاً») ومن هنا كان الفضاء الدلالي لـ «الغربة» و

«اليتيم» يقوم على قاعدة وقمة المربع السيميائي الذي اشرنا اليه سابقاً، والمتجسد في :

الفشل العاطفي والفشل التاريخي .

لقد كشفت فترة مابعد الاستقلال السياسي المشروط عن خيبة امل واضحة تركت بصماتها القوية على الشخصيات الروائية . فمنها من فضل الهجرة على البقاء في وطنه الاصل (مارية ، عمر، لارة) ومنها من هاجر للدراسة ٠لكنه ظل مرتبطا بمجتمعه (ادريس)، ومنها من بقي في وطنه يعاني ويشاهد الامور وهي تتخذ مساراً اخر (شعيب) وتستفيد من هذا التحول شخصيات اخرى عرفت كيف تتكيف مع الوضع الجديد (حمدون ، جليل) ، وشخصيات اخرى قنعت بما هو كائن وظلت تلهث وراء الاستقرار الاجتماعي (الاب، الاخت، العم . .) أو تعيش فوضى هذا الاستقرار الاجتماعي (علية خاصة) .

قلنا سابقاً إن الشخصيات الرئيسية في الرواية تمثل كل واحدة وجمهة نظر خاصة حول المجتمع والاشياء، وهذه الوجهات النظر المتعددة يظل مهيمنا عليها ادريس بوجهة نظره التي تمثل تأطيراً لهذه الوجهات النظر ورؤية للعالم في الروايتين .

إن «الغربة» و«اليتم» الذين عانى ادريس منهما ، يمكن ان نصنفهما الى :

- «غربة» و«يتم» بيولوجي : موت الاب / الابن / الام / والشلل الذي اصاب الجدة :

- «غربة» «يتم» اجتماعي وسياسي : الخصام الذي عرفته الحركة الوطنية والتباعد الذي حصل مع «الزعيم» ثم اختلال القيم وانحطاطها .

- «غربة» «يتم» عاطفي : فرغم صداقته مع مارية والرباط العائلي الذي يجمع بينهما ، فقد كان مصير هذه العلاقة العاطفية الفشل ، وعودة ادريس الى ذاته يناجيها بعد ان كانت مارية هي سيدته ومولاته (ص ٢٩) ، وما دام هومقتنعاً بأن كل قصة هي قصة حب فاشل (ص ٣٣) .

إن هذه الفواجع والنكسات والمآسي هي التي جعلت من ادريس بطلاً اشكالها Heros Problematique يبحث عن قيم اصيلة داخل مجتمع منحط مهترئ [٣٥] فكانت حياته كما يصفها لمارية تشبه حياة «قطار يسير على سكته وإن ضعفت سرعته» (ص ٣٠) . ان الأمل الذي يتشبث به ادريس في «غربته» رغم صراعه مع «القدر» و«الزمن» ، والذي يتبين من قوله «إن المرء يصل دائما الى شاطيء احلامه ان لم يكن اليوم فغداً وان لم يكن هو فأخوه أو ابنه» - رغم انه امل محصور في المؤسسة العائلية - يتلاشى ويتبخر في «يتمه» بعد العياء الذي يصيب قطاره ، يقول لمارية بعد أن سألته عن انتظاره ، وهما في دار جليل ، [كنت انتظر] «أن ينقشع الظلام ويبزغ الفجر او ان اصالح القدر . انتظرت اشخاصاً واقوالاً وحوادث ثم طال الانتظار حتى اوشكت ان أنس معنى الامل» (ص ١٥١) :

إنها المأساة والانهيار والضياع الذي يعيشه ادريس (∅) وهي حالة شعورية - اجتماعية لم تنفع معها رفقته لهتلر وروميل ومعا يشته لهيروهيتوتيتو (ص ١٣٣) ؛ وحالة الوعي هذه يحس بها ادريس رغم فتوته وشبابه «أنا ابن الثامنة والعشرين وكأن دور حياتي قد انتهى (. . .) في الماضي كنت اعجب لكلام من قال انه نشأ شيخاً وشاخ طفلاً . إن هذا العياء الذي لا يضبط له سبب ولا يدرك له موضوع ، الذي ليس له شكل ولا مضمون ، لعله لا يرتكز في حياتي بل في المدينة او في هذه الغرفة ، او في هذه الساعة قريب العصر» (ص ١١٣) . انه إحساس بالفجيعة (أو العياء) ليس على المستوى الذاتي فحسب وانما على المستوى الموضوعي ايضاً (المدينة ، الغرفة ، الزمن . . .) ، حيث يتحول ادريس الى شخص عاجز ، يرغب في مصالحة القدر وينتظر ان ينقشع الظلام ، لانه لم تكن له القدرة الكافية لمعرفة الظواهر واسبابها ، ومواجهة العالم قصد تغييره ، وانما اكتفى بـ «المشاهدة» والانكفاء على الذات ، ليعيش الفشل وخيبة الامل من الداخل . . انها الذات التي تتأمل ذاتها . فإدريس وان كان يتميز بحسه التاريخي للاشياء والاحداث والمجتمع (الحركة الوطنية ، موت جمال عبدالناصر ، دخول الاستعمار بتواطؤ مع السلطة وأذنابها الاجتماعية ، تدهور المجتمع وانسداد الافق . . .) يظل يعيش اسئلة اخته وأبيه (كقيم سائدة) ورتابة الحياة في بلدته والمدينة ،

فيهزم ذاتيا واجتماعيا كما انهزم مع شعيب وهما يلعبان الكارطة. وتصيبه حالة من السويداء [٣٦] والانفصام فيرفض كل شيء حتى هويته «الان لا ارغب في حمل اي ورقة تعريف» (ص ١٣٥)، ويركن الى الصمت والتنكر «في هذا اليوم المظلم، في هذا المقهى الفارغ، اطل على شارع صامت وأتنكر لمدينة المستقبل» (ص ١٢٦).

فانشطار ادريس بين عقليتين مختلفتين: عقلية متفتحة على الاخر (مارية، لارة، عمر) وعقلية مغلقة على الذات (الجد، الام، امرأة العم، الشيخ، الفقيه) ولد لديه احساساً بالازدواجية الذهنية والنفسية. وخاصة التأثير الذي مارسته عليه العقلية الثانية نظراً لتجذرها في المجتمع: فهي وعاء القيم المطلقة التي تؤمن بثبوتية الاشياء وسرمديتها وبعدها الاسطوري: قال الأب: «من اتم القرأن والاجرومية وسيدي خليل فتح الله عليه واما من تعاطى الدمياطي صاحبه الزلط طول حياته»، وقالت الاخت «متى تخدم لنا ان شاءالله، متى تستقر ونتفاخر بك... متى تقرب منا وتعمل محلاً ونزورك كما تزورنا الان» (ص ١١٤).

فثقافة ادريس في الغرب لم تقدر على «غزو» هذه العقلية الميتولوجية السائدة، فعاش ازدواجية قاتلة على المستوى الذهني والسلوكي رغم إيمانه بالعمل الجماعي والتغيير، يقول عنه رفيقه شعيب «وحتى ادريس فإنه يدافع بدون قناعة ولم يدر الى أي حد كانت الامور منظمة» (ص ٤٤)، انها شهادة رفيق عاشر ادريس في حياته الخاصة والعامة. وفي الروايتين لا نجد اي مشاركة فعلية لادريس في الاحداث والوقائع التي يحكى عنها؛ وكل مانجد هو تعبيرات مجازية مثل: انقشاع الظلام. مصالحة القدر، مصارعة الزمن، سر الليل... حيث يلعب ادريس دور المتفرج والحاكي لاغير. ومثل هذه التعابير المجازية اعطت للروايتين نكهة خاصة فكثرت المشاهد الدالة على البحر والظلام والقمر واللغة الموحية التي تشير من بعيد.

وينبغي ان نشير الى مكون اخر في شخصية ادريس، وهو موقفه من «الحب» و«الجنس» الذي عمق تلك الازدواجية وطبع شخصيته بطابع خاص.

فإذا كانت كل الافعال الانسانية لها دائما طابع الدلالة (غولدمان) واذا كانت حقيقة الحياة لا يمكن ان تتمظهر الا في ممارسة الانسان، في افعاله وتصرفاته (لوكاتش) [٣٧] فإن موقف ادريس من الجنس والحب يعبر عن «زهديته» [٣٨] التي تعكس تكوينه النفسي والثقافي. فعلى طول الروايتين، ومنذ تعرفه على مارية الى اختفائها المفاجيء، لا نعثر على أي ممارسة جنسية بينهما، بل الادهي من هذا، كان ادريس يصيبه الخجل (يحشم) ان يراها عارية «لم يكن رآها عارية ابداً من قبل.

عاش معها في غرفة واحدة وكلما اراد احدهما ان ينزع او يرتدي ثيابه اعرض الاخر عنه نحو الحائط بدون شعور... لم يطلع على عورتها ولا كان يرغب في ذلك حتى لو تم ما كان بينهما امراً محتوماً» (ص ٨٢).

«لما رآها تجري الى البحر اندهش ولم يشعر بما في هذه الفعلة من نقض للعادة» (ص ٨٢)، «وقال، كأنه ينطق بأمر طبيعي: «لماذا هذه النحافة؟ لماذا هذا النحول؟ اين الكثبان ياابن ابي ربيعة» (ص ٨٢).

تعمدنا تقطيع هذه البنية السردية الى وحدات تلفظية صغرى لتتضح لنا الدلالة العميقة للسلوك العاطفي والجنسي لادريس مع مارية. فالافعال والصفات والاسماء في هذه البنية السردية كلها علامات لغوية تشير الى مرجعية ادريس الثقافية التي يستمد منها قيمه الجمالية (عمر بن أبي ربيعة) [٣٩].

فلماذا هذه «الزهدية» في ممارسة الجنس؟ وهل «الوطني» الحقيقي (هنا ادريس) هو الذي يجعل بينه وبين الجنس مسافة لكي لا يمس كبرياء هذه الشخصية الوطنية ويخدش حياءها؟ [٤٠]

عندما تسأله مارية «لماذا هذا التعفف؟» يجيبها السارد / ادريس «أرعشة الوقاحة تريد ام حركات الرجل المتحرر من عقال العفة» (ص ٨٤). ان السارد الذي يؤدي كلام ادريس جواباً عن سؤال مارية، يعتبر ان الجنس «وقاحة» وان الحب شيء «عارض» [٤١] (ص ٨٥) ويفضل ان يرى مارية «كالزهرة البيضاء تفتحت لقطر الندى يرويها ولا يؤذيها بوسخ» (٨٤)؛

وقد علمته تمار أخت سوزان و «افهمته ان الجنس سفح قاحل وخنـدق مظلم»[٤٢] (ص ١٠٠). وادريس لا يخفي جهله بالحب والجنس بل يصرح «ماعرفت من الحب شيئاً وانا ابن الثانية عشرة ومـازلت جاهـلاً به اليـوم ولا شك اني سامـوت بدون ان اطلع منه على شيء» (ص ١١٤) وقـد بقي ادريس جاهـلاً بالحب والجنس منـذ بدايـة «غـربتـه» الى انتهـائـه كذكـرى في «يتمه» وربما هذه الازدواجية في شخصية ادريس وثنائية فكره بين ثقافة غربية حديثة وتـربيـة «طفـولية» تقليدية كانت من وراء «سوء التفاهم» الذي ظل مضمراً بينه وبين مارية.

بهذا التكوين الثقافي ـ الاجتماعي المطبوع بازدواجية واضحة (نظـريـة وممـارسـة) واجه ادريس الوضع المجتمعي الذي يحدد شعيب بعض سماته كالتالي «انظر الى هذه المدينة، ماذا جد فيها منـذ خمس سنـوات. سيأتي غداً ويجـدها كما تركها نائمة تافهة، منـذ قليـل كنا حول آلات الاذاعة نلتقم الاخبار واليوم ننتظر راجعاً نستفسره. منذ قليل كنا عاجزين عن اخذ الامور بحزم وان نشارك في الاحداث واليوم الشرطي يلعب الكارثة ونحن نمشي في الازقة ليلاً وممثلو الحركة يتخاصمون فيما بينهم، والباشا نائم ليلاً ونهاراً بين نسائه وبين المشتكين. . وهل يعاوننا ادريس في شيء من هذا. . »؟

(ص ١٢).

إن شعيب يعطي «قراءة أولية» لوضع سياسي ـ اجتماعي يتميز بـ:

١ ـ الرتابة والجمود الذي يطغى على المدينة.

٢ ـ اعتمـاد النـاس على الات الاذاعـة لمعـرفـة الاخبار (ستلعب اخبار إذاعة لندن دوراً كبيراً (ص ٨٦).

٣ ـ تفسـخ السلطـة الحـاكمة (الباشا) وحدة الصراعات السياسية (داخل الحركة خاصة).

وتسـاؤل شعيب حول الـدور الـذي يمكن ان يلعبه ادريس في كل هذا ليس بريئاً. فنفس التسـاؤل ـ تقـريباً ـ يطرحه ادريس في الصفحـة (٩٦)، خلال الحـوار الـذي كان يدور بينه وبين شعيب وعباس حول وضع البلاد والانتقام من الدخلاء، يقول «هذه ربما ملاحظة مغترب لكنني اعجب لهذه المدينة. . اجدها كما تركتها اول الامر في حين ان جميع الخطب تقول اننا نعيش فترة حاسمة في تاريـخ بلادنـا» فادريس لم يفعـل شيئـاً الا إعـادة طرح تصـور شعيب السياسي لوضع البلاد مع اعترافه بـ «اغترابه» وإن كان هذا الاغتـراب لم يقف عائقـاً بينـه وبين الاحسـاس بطبيعـة الـواقـع السياسي الذي توجد عليه البلاد، يقول لمارية «هذه النوازل حولنا تتعدد. اوماعلمنا ان الدنيا لا تبقى على حال، ان المناصب تفقد اعتـرافـاً بالـعـجـز وان الـقـوة تخـمـد تسليـمـاً للقـدر. . لماذا نبقى وحدنا بمعزل عن الخطر؟

عاهـديني يامـاريـة اننـا سنصمـد في وجـه الـزمن وتقلباته والبلاد وقـلاقلهـا» (ص ٢٨). وهذا الاحساس بـ «صدمة التاريخ» بتعبير لارة (ص ١٥) أو «الفتـور» كمـا تسميه مارية (ص ٢٤)، يظل عند ادريس مشـوبـاً في / بـ صراعـه مع «القـدر» و«الـزمن» كتعبيرين تجريديين عن وضع اجتماعي وسياسي محدد في الزمان والمكان.

وهمـا مفهـومـان يحيلان ـ في نظرنا ـ الى غياب الافق النظري المتمـاسـك لقـراءة الـواقع بكل شموليته وطرح الاسئلة الملموسة عليه. رغم ان ادريس يعي احياناً هذا الانزلاق في خطابه، يقول لمارية على شاطىء البحر «ليس الزمن هو خصمي، بل السكوت والعنـاد» (ص ٧١)؛ ويطمـح الى الـوضـوح والمعقـولية «كنا في المـاضي لانتكلم كثيـرا وربمـا كنا في الواقع لانزيد على ما نقوله اليوم. . لكن الوضع قد تغير. أريد الان خطابا معقولا لاشبهة فيه ولاألغاز» (ص ٧٣).

إلا ان هذا العنـاد أو الحس التـاريخي الـذي يميز وعي إدريس في «تحليله» للوضـع القـائم وظـراهره رغم التجريد الذي يشوبه، ينحـدر في «اليتيم» في تواز مستقيم مع انحدار السـرد (والتـركيب الفني عمـومـا) الى الـوراء. . فكمـا لاحظنـا على مستـوى البنية الفنيـة، هنـاك تقهقر وارتداد الى الخلف، عودة الى طفولة إدريس وبعض الرموز العائلية التي كانت قريبة منه (الام، الاب، الجدة، المسجـد) واستلهـام خطابـاتهـا بهـذا القـدر أو ذاك، واستغراب إدريس في مستنقع الذكرى؛ هناك ايضا انحدار في وعي إدريس. حيث نحس بالعياء يتسرب الى جسمه والمأساة تنشر ظلامها على

وعيه فيتجسد الفشل في العودة الى الذات والى الزمن للتصالح معهما (غياب المعنى وحضور الفراغ كأفق) وفي هذا الشعور بالمرارة والندم والتحرر مما اختزنته الذاكرة «لنلجأ الى غرفة الفندق، نوصد النوافذ ونفرغ مافي قلبينا وعقلينا من حزن شجي، من مرارة وندم على ماوقع ومالم يقع ونكتب كلمة النهاية في صفحة بيضاء نجعلها هي الاخيرة رغما عن القدر الجائر. غدا يذهب كل منا الى حال سبيله متحررا من اغلال الذكرى، متصالحا مع نفسه ومع الزمن» (ص ١٤٢). وهوكلام يأتي في سياق حواره مع مارية بعد ان استقبلها في المطار. فلماذا هذه الرغبة في «التصالح»؟ ولماذا هذا الشعور بالندم كذنب؟ ولماذا هذه الرغبة في العودة الى البدء، الى درجة الصفر في الديمومة (صفحة بيضاء)؟ وأين نحن من ذلك الحماس الذي كان يشعر به ادريس في «غربته»؟ أهو الفشل العاطفي؟ ام الفشل التاريخي؟ أم هما معاً؟...

إن هذه الاسئلة وغيرها والنهاية المأساوية لادريس ورغبته في العودة الى البدء للانطلاق من جديد (نوستالجية البدء)، تفسر خلاصة المربع السيميائي: حيث الهزيمة والضياع والتشتت والاحساس بتفاهة الاشياء وعدم جدواها والعجز الذاتي امام العالم والمجتمع في المقاومة والمجابهة.

إن هذا الحوار في الرواية يعلن موت ادريس ونهاية تطوره: فقد انتهى ادريس كذكرى وليس كمقاومة. انتهى بالحنين الى البدء. الى الاصل. الى الصفحة البيضاء (/ السوداء). وكل حنين الى الاصل (الرحم، الام..، النص) هو اغتسال من أدران وشر الاشياء (هنا التاريخ). فهل هي نوستالجية الذات الى مستقرها، رفض «دار الهجرة»[٤٣] والعودة الى الاصل؟... ورفض لكل «معقولية» في مجتمع منحط «من يقول انه يخطط لحياته كذاب يستحق ان يصلب» (ص ١٣٥)، حيث يصبح كل شيء مستعاراً: السكنى، الاسم، المهنة، بطاقة الهوية، الاصدقاء والمعارف... «كل شيء عندي مستعار»، «نكرة مثل الالاف غير المؤلفة الذين لايعرفون بالاسم والسكنى والمهنة.. رقم بين الارقام» (ص ١٣٥).

شيء غريب ان يشعر الانسان / الذات بالتشيؤ في مجتمع متعدد الانماط الانتاجية ولازال لم يعرف بنية تحتية صناعية قادرة على تحويله الى ذرة من الذرات المتناثرة، وفي ظرف تاريخي كدس فيه «مسيوجيرمان» الملايير من عرق المغاربة» (ص ١٦٧)، وربطت المؤسسة الحاكمة علاقتهما مع / بالاجنبي (الحفيظ ـ الباشا الكلاوي) سياسيا واقتصاديا واستفادت بعض الفئات الاجتماعية من هذا الوضع السياسي والاقتصادي فراكمت ثروتها (حمدون، جليل) على حساب الفئات الشعبية (شعيب، علية، الاب..).

يقول عبدالله العروي في كتابه «الايدلوجية العربية المعاصرة» «ان موضوع الرواية المفضل هو الكشف عن بنية اجتماعية عبر تجربة فردية، وعن نجاحاتها واخفاقاتها المباشرة اوغير المباشرة»[٤٤] فعبر الرؤية للعالم عند / لأدريس هذا «البورجوازي الصغير حارس القيم التقليدية، الممزق في ضميره وحياته» نكتشف انهيار القيم في المجتمع وتخلخلها، الاخفاقات السياسية والعاطفية وفشلها، الزمن البطيء للمجتمع التقليدي وثبوتيته، اخفاق الذات وعودتها الى مستقرها واندماجها في المؤسسات المتواجدة أو حيرتها.. ويظل السؤال حاضراً ومستمراً:

هل يمكن..؟ هل يمكن..؟...

الدار البيضاء (المغرب).

■ الهوامش:

١ ـ محمد برادة، كراسة «الغرب الاسلامي والبحر الابيض المتوسط» No 22 (extrant) 2 e Semestre 1976 Aixen - Provence

٢ ـ جورج لوكاتش: قضايا (مشاكل) الواقعية، (بالفرنسية)، طبع لارش،

٣ ـ هنري ميتران: الخطاب الروائي، (بالفرنسية)، P. u. F /1980 ص ١٣٣.

٤ ـ مرجع مذكور، ص ١٥٩.

٥ ـ ميشيل زرافا: الرواية والمجتمع، (بالفرنسية)، Pu. F / 1971 الفصل الخاص بـ «سوسيولوجيات الرواية».

٦ ـ أوزوالد ديكرو / تريفتان تودوروف: القاموس الموسوعي لعلم اللغة. (بالفرنسية)، ساي / ١٩٧٢، ص ٢٨٦ وما بعدها.

٧ ـ شعرية المحكي، مؤلف جماعي، (بالفرنسية)، ساي / ١٩٧٧، ص ١٤٥.

٨ ـ مرجع مذكور.

٩ ـ إن هذا التقسيم الذي لجأنا إليه حول الشخصيات هو تقسيم منهجي فقط، فالشخصيات العرضية تمتلك أهميتها داخل الروايتين كشخصيات مشاركة ايضاً في فعل الحكي وبناء الخطاب الروائي (انظر فيليب هامون «نحو وضع سيميولوجي للشخصية»، شعرية المحكي، مرجع مذكور).

١٠ ـ الخطاب الروائي، مرجع مذكور، ص ١٩٤.

١١ ـ الخطاب الروائي، ص ١٩٤.

١٢ ـ قضايا الواقعية، مرجع مذكور، ص ١٤٩

١٣ ـ لم نجد ترجمة للفظة Actancielle (Structure) على أساس أن Actant هو الدور الذي يلعب داخل العمل الروائي (أو الحكائي بصفة عامة) كما نجد عند فلاديمير بروب V. Propp في «مورفولوجية الحكاية» وكما حدد غريماس J .Greimas A في «الدلالة البنيوية». نسقاً نظريا لمنطق الفواعل.

١٤ ـ عبدالله العروي: الغربة، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء / ١٩٧١، ص ٢٠١.

١٥ ـ نفس الشيء بالنسبة لرواية اليتيم.

١٦ ـ هذا الحكم ليس عاماً بكيفية قطعية، تقول مارية «الا تشتري خبزاً إني جيعانة» ص ٧٣.

١٧ ـ انظر ايضا الحوار البسيط الذي يدور بين ادريس وأبيه (ص ١١١)، والحوار بين ادريس وعلية (صص ١٣٢ ـ ١٣٣)، وبين إدريس وأبيه في آخر الرواية.

١٨ ـ إيريك ويرباخ: المحاكاة، (بالفرنسية)، طبع غاليمار / ١٩٦٨.

١٩ ـ يقول عبدالله العروي «مامن أحد حلم، بعد، عندنا، برواية كلية، شاملة، موضوعية او ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكاناً لتتعايش فيها الانواع والأساليب المختلفة كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جداً» (ص ٢٧٥)، الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، ١٩٧٠، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت.

٢٠ ـ لا ندعي ان العروي قد «اقترح حلاً» على المستوى الابداعي الروائي لمشكل اجتماعي / لساني: التعدد اللغوي على مستوى الواقع. فهذه الاشكالية بين الابداع (هنا الرواية) ومرجعه (هنا التعدد اللغوي) لازالت مطروحة، والتفكير فيها رهين بالتطور البنيوي للمجتمع.

٢١ ـ ادريس الناقوري: المصطلح المشترك، دار النشر المغربية، ط ١/ص ٥١.

٢٢ ـ أقلام (مغربية) العدد ٤ السنة ١٩٧٧.

٢٣ ـ المجتمع المغربي والرؤية الروائية: من خلال الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. رسالة دبلوم الدراسات الجامعية العليا، مرقونة على الالة تحت رقم ١٦٣ بكلية الاداب والعلوم الانسانية، فاس.

٢٤ ـ وصل انور المرتجي، في دراسته للغربة، ومن خلال عملية إحصائية الى:

يتكرر الحوار في ١٨٧ مقطعا

تصل الفقرات السردية الى ١٣٠ فقرة، لحظات المونولوج الى ٤٥ والتداعي والذكريات اكثر من ٣١ مرة.

٢٥ ـ أشرنا الى بعض الامثلة فقط، فالمنظور السردي في الروايتين يتطلب دراسة مستقلة.

٢٦ ـ الغربة، الطبعة الاولى، دار النشر المغربية، (ص ٢٠٢).

٢٧ ـ أليست الرواية كلها تدور حول التساؤل التيماتي: لماذا؟ لماذا وقع هذا ولم يقع هذا؟ لماذا وقع هذا بهذه الكيفية ولم يقع بكيفية أخرى؟...

٢٨ ـ وسع ميخائيل باختي هذه القضية في كتابه «الاستيتيقا ونظرية الرواية» الفصل الثالث «حول التعدد اللغوي في الرواية» (بالفرنسية)، غاليمار / ١٩٧٨.

٢٩ ـ لم نشر الى ضمير الغيبة فهو واضح في الرواية، انظر مثلاً ص ص: ١٣٧، ١٩٢، ١٢٦، ٢٠٣، ١٦٤.

٣٠ ـ أشرنا الى الشلل الذي اصاب الجدة سابقاً.

٣١ ـ ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد انطونيوس، سلسلة «زدني علماً منشورات عويدات، ص ١٠١.

٣٢ ـ صحيح ان السارد يلعب شخصية متعددة الوجوه: موازية لادريس او مستقلة عنه او متماهية معه.. لكننا تجاوزنا هذه القضية بحكم طبيعة البحث.

٣٣ ـ شعرية المحكي، مرجع مذكور، ص ١٥٣.

٣٤ ـ عبد الكبير الخطيبي: الرواية المغربية. ترجمة محمد برادة، منشورات

المركز الجامعي للبحث العلمي . العدد ٢ / ١٩٧١ .

٣٥ ـ لوسيان غولدمان : نحو سوسولوجية للرواية . (بالفرنسية)، غاليمار، ١٩٦٤، (من المقدمة) .

٣٦ ـ انظر الحوار الذي اجري مع عبدالله العروي : مجلة الكرمل، العدد ١١ / ١٩٨٤ .

٣٧ ـ قضايا الواقعية، مرجع مذكور، ص ١٤٣

٣٨ ـ نفس النسق المسلكي نجده عند «المناضل» عبدالرحمن في رواية «دفنا الماضي» لعبدالكريم غلاب، مع مادلين وذات العينين الخضراوين . حيث ادى به هذا النسق المسلكي الى رفض الزواج «من وراء الاسوار ومن داخل الاسوار» .

٣٩ ـ انظر ايضاً كيف يصور هوزان .

٤٠ ـ انظر معلقة عنترة بن شداد .

٤١ ـ الحوار المذكور مع عبدالله العروي .

٤٢ ـ انظر تصوره للحب من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين شعيب ص ٦٣ وما بعدها وص ٩٩ .

٤٣ ـ يضاف الى هذا، موت الاب والام وشلل الجدة، فهو بالاضافة الى تجسيده للفواجع والمآسي، يتخذ صفة ترميزية تشير الى هذا الحنين والى بداية الأشياء .

٤٤ ـ عبدالله العروي : الايديولوجية العربية المعاصرة . مرجع مذكور، ص ٢٧٧ .

* ملاحظة

فضلنا كتابة المراجع الفرنسية باللغة العربية لان البحث موجه اساساً الى القاريء العربي .

الاعتراف الاخير لمالك بن الريب

القسم الثاني

الفصل التاسع - الاعتصام

▪ يوسف الصائغ

مرة اخرى ، عادت الشوارع ، فامتلأت بالناس ، وارتفعت اصوات الاناشيد والهتافات ..

«الى الحرب .. الى الحرب ..

هلموا .. يابني العرب ..»

ولقد كنت اصغي ، وفي روحي وجسدي ، قشعريرة ، هي أقرب للنشوة ، منها الى الخوف .. وانا اعي ، قوتي ، وشدة نزوعي ، وقد اختلطت بكل ذاك الطغيان المجيد ، الذي صنعه الناس في شوارع المدينة ، واصبحت جزءاً منه ..

كان معي اصدقائي ..

وكنا جميعاً نحمل في ايدينا كتبنا المدرسية ، بعد ان جاء عدد من الطلبة الكبار ، فاخرجوا المدرسة للمظاهرة ..

«تعيش فلسطين حرة عربية ...»

وأنا اصغي للهتاف ، وأتذوق اسم «فلسطين» بذاكرتي ، فتتجسد في ذهني صورة «بيت لحم» ، وأكاد اشم رائحة المولود الذي وضعته العذراء في المذود ، واسمع صوت ثلج خفي يسقط في العتمة ، وأناشيد ملائكة ، تهبط من السماء وهي تردد :

«المجد لله في العلى ...»

«وعلى الارض السلام ...

«والرجاء الصالح .. لبني البشر ..»

كنت أحس ، وأنا منغمر في فيضان الحشد الغاضب ، أنني انتمي الى «فلسطين» هذه التي يهتفون باسمها أكثر مما ينتمي أي منهم ، وأنها ، بالنسبة لي ، كنيسة من الكنائس ، التي اعتدت الصلاة فيها ، فهي تتصل بتاريخي الشخصي ، وصور ورعي ، وعباداتي ..

«عاشت فلسطين ...»

وإن صوته ليرتعش من فرط الانفعال ، وتلتمع عيناه ، وأنا احدق فيه مأخوذاً ، وقد استوى فوق فرسه الشقراء ، مثل أمير ، بحلته البيضاء ، وعقاله الاسود ..

ظلت عيناي مشدودتين الى ذاك الرجل على فرسه ، ولقد حسدته من كل قلبي ، أن يكون ، على كل هذا القدر من الوقار والقوة والنبل ..

واذ كانت الصورة مموّهة ، وآسرة ، فقد قبلتها (رغم ادراكي بانها ، ثابتة ، وحقيقية) على انها ، من صنع خيالي ، واحببتها ، على هذا الأساس ، وانتظرت اختفاءها واختفاء البطل الذي على فرسه ، كما اعتدت ، أن ارى كل خيالاتي ، تغيب وتختفي فجأة ، لتترك في روحي فراغاً ، اعانيه ، بالتوق ، واحاول تعويضه ، بتنشيط القدرة على التذكر .. والاستحضار ...

«عاشت فلسطين حرة ..»

ورأيت ، للتو ، مريم العذراء ..

ورأيت يوسف النجار ..

وسمعت صوت يسوع الناصري يتردد في البرية :

«يااورشليم ... يااورشليم ..»

«ياقاتلة الانبياء ..»

«وراجمة المرسلين اليها»

«كم من مرة ، أردتُ أن أجمع لك بنيك»

«كما تجمع الدجاجة فراخها ، تحت جناحيها ..»

«فلم تريدي ..»

«هوذا بيتك ، يترك لك خراباً ..»

ولقد انخطفت روحي ، وأنا استعيد صوت الناصري ، وامتلأ فمي بالاحزان والاناشيد ، فتوسلت باصدقائي ، أن يرفعوني لاقول أنا أيضاً هتافي ...

وتبرع اثنان من أعز اصدقائي ، فحملاني ووجدتني ابرز من الخضم ، واصبح محكوماً به ، كما يحكم الفيضان غصناً .. أو طيراً ميتاً ..

ما كنت أحس أنني أتحرك بقدرتي على الحركة ، بل بطاقة خارجة عن ارادتي ، حتى لقد خيل أنني فقدت قدرة قدمي على التحسس بالارض ، وعلى المشي ، وتحررت من أنفاس الآخرين ، فانا الآن استنشق هواء مغايراً ... وانتابني دوار

من خوف ونشوة ، فكدت أنسىٰ نفسي ، وأنا أرىٰ دوني ، كل تلك الرؤوس ، واسمع كل تلك الاناشيد والهتافات ..

ـ هيا اهتف ..

هكذا صاح بي أحد أصدقائي .. فادركت للتو ، وأنا جالس على كتفه . أن الهتاف ليس سهلاً ، وأنني لاسباب عديدة ، فقدت قدرتي علىٰ ابتكار كلمات تصلح لذاك المجد الذي اعيشه ..

ـ أهتف ..

قال صديقي الثاني :

ـ لقد انكسر ظهري

واذ سمعته يقول ذلك ، فقد عضّني شعور بالاثم ، فصرخت ، بكل ما اسعفتني به حنجرتي :

ـ عاشت فلسطين

واحتملت رثائي لنفسي ، وازدراء صديقيَّ ، اللذين كنت اجلس على كتفيهما .. وتطلعت من مكاني هذا ، الى ذاك الشبح الجالس فوق فرسه الشقراء ، وابتلعت احساساً مالحاً بالصغار ..

حين لمست قدماي الارض من جديد ، وضغطت اجساد الحشد على صدري ، أستعدت بعض توازني ، مثل سمكة اعيدت الى الماء ، ولم تعد تؤذيني سخرية صديقيّ ، وانشغلت بالنظر الى سيارة الشرطة المسلحة التي تقف عند فم الشارع ، وتساءلت بنوع من القلق ، ان كانت ستطلق ، كما فعلت قبل شهور ، علينا النار ..

عند مركز الشرطة العام . بدالي ان المظاهرة تتريث ، عن عمد ، وقرأ واحد من الطلبة في الثانوية قصيدة :

«يامحمد قم وصِحْ ..»

«في فلسطين استبيح ..»

«حرمة الدين المسيح ..»

«وكذا الدين الصحيح ..»

ولقد أصغيت اليه وحسدته . فقد كنت مشغوفاً ، بأن أقول كلاماً موزوناً ، وأن أقوله في مناسبة حافلة كهذه ، وأنا مرتفع على كتفي صديقين عزيزين ... ولفرط احساسي بالحسد ، حفظت ما قاله طالب الثانوية .. وكان ينبغي أن تنقضي بضع سنوات ، لادرك ، أن ما اعجبت به ، هو مجرد كلام ركيك موزون ، فصغر في عيني ، طالب الثانوية ، الذي جعلت منه صديقاً لي ، ورحت اعيره بابياته هذه ، وهو يعتذر .. حتىٰ جاء يوم ، سمعت فيه ، أن محكمة حكمت على هذا الصديق بالاعدام ، فحسدته مرة ثانية ..

ooo

عندما عبرت المظاهرة شارع حلب ، صاح صائح ، يناشد الطلبة أن يعتصموا في المدرسة الاعدادية ..

ورأيت السيل يتدفق الى تلك المدرسة الكبيرة الواقعة على الشارع العام ، وتنشّقت ، وأنا اعبر باب المدرسة القديم ، رائحة الطباشير والرحلات الاليفة ، فاستندت الى أحد الاعمدة الكبيرة في الفناء ، ورحت اصغي الى خطاب يلقيه علينا طالب ، أطلّ علينا من الطابق الثاني في المدرسة ..

كان الطالب سميناً ... قصير القامة ، ذا صلعة مكتملة بحيث صعب عليّ أن انظر اليه باعتباره طالباً ، ولقد كان يمتلك بالاضافة الى ذلك كله ، صوتاً مدوياً ، وحنجرة محترفة وكانت كلماته تواتيه ، فكأنه تدرب عليها سنوات ..

ولقد تحدث في خطابه عن فلسطين ، وعن اليهود .. وعن الحكام الخونة ، ثم اعلن نيابة عنا جميعاً ـ نحن الطلبة المجتمعين في الاعدادية ، اننا سنعتصم في هذا المكان ، ولن نبرحه ، إلّا حين يأتي من يؤكد لنا ، أن الجيش سيواصل زحفه على «تل ابيب» ..

عام ١٩٥٦ ، اعتصم الطلبة في الاعدادية احتجاجاً على العدوان الثلاثي ، وانتصاراً لمصر وعبد الناصر ..

كان قد مضىٰ على تخرجي في دار المعلمين العالية آنذاك ، سنتان ، وها أنا مدرس للغة العربية في المدرسة التي كنت طالباً فيها قبل بضع سنوات ، وها نحن بضعة من مدرسين تضامنوا مع الطلبة ، فاعتصموا هم أيضاً ، احتجاجاً على العدوان ..

تقضىٰ يومان ، ونحن معتصمون ، تحيط بنا الشرطة وسياراتهم المسلحة ، ومن حولنا جميعاً تهدر جماهير المدينة غاضبة ، وقد خيل لها أن الشرطة تحاصرنا لتلقي علينا القبض ..

ضحىٰ اليوم الثالث جاءت سيارة عسكرية وترجل عند مدخل المدرسة عدد من العسكريين ذوي الرتب العالية .. وطلبوا الالتقاء بالطلبة ..

فتح باب المدرسة .. ودخل الوفد العسكري .. فاستقبلهم الطلبة بالهتاف بحياة الجيش .. وسرعان ما احتشد الجميع في ساحة المدرسة ، وبرز لهم اكبر العسكريين سناً ..

صفقوا له ، وهو يحكي لهم عن بطولة الجيش العراقي ، وعن غيرته الوطنية ووعيه القومي ..

وصفقوا اكثر حين قال لهم عن العدوان ، وعن

تضامن الجيش العراقي مع كل الوطنيين من أجل العرب والعروبة ..

ثم خيم الصمت ، حين دعاهم ، الى انهاء اعتصامهم ، والاطمئنان الى أن الحكومة ستنفذ مطالبهم ..

ـ هل أنت مطمئن ؟

صدر الصوت عن الصفوف الخلفية ، ورغم أنه لم يكن مرتفعاً فقد سمعه الجميع . وتوجهت كل الابصار الى طالب نحيل ، راح يفتح لنفسه طريقاً بين صفوف زملائه ، ويبرز الى الساحة ، مواجهاً الضابط الكبير .

حين وقف لوحده في الساحة ، بدا رغم نحوله وشحوب وجهه ، وتواضع مظهره ، محاطاً بهالة من قوة ورهبة ..

ـ هل أنتم مطمئنون .. الى أن الحكومة التي جئت تحدثنا باسمها ، ستقف الى جانب مصر ضد العدوان ؟

ـ أجل

قال الضابط الكبير ، بصوت فارغ

ـ لا ..

كان الطالب النحيل قد كبر الآن ، فبدا أقوى واكبر مما رأيناه قبل لحظات .. وتساءل الجميع في انفسهم ، من أين جاء هذا الشاب ، بكل هذا القدر من القوة والجرأة ، وهو معروف منذ جاء المدرسة بهدوئه ، ورزانته .. ومسكنته ؟

ظل الطالب الربوع ، يطل علينا بصلعته من الطابق الثاني ، وهو لا يفتأ يردد شعاراته المتصلة عن فلسطين .. والقدس .. وبيت لحم ، وقبة الصخرة .. واليهود .. والخيانات .. والدم ..

ومن دونه ، كنت ضائعاً بين الحشد ، متشبثاً ، بصور من «العهد القديم» عن يهود ، ذوي لحى كثة .. ورائحة خبز فطير ، ودم يابس .. وأنبياء قساة .. ومزامير رهيبة .. ثم أرى يسوع الناصري .. وهو يُجلد في الهيكل .. واشم رائحة يهوذا الخائن ، وقد تسلل تواً من «العشاء السري» ملطخاً بالحقد والنميمة ... ثم يوقظني احساس بالجوع ، فاتساءل في سري ، بخجل مرير ، عن ساعة ، ساستطيع بها ، أن أنسل من هذا المكان ، الى حيث ينتظرني ، البيت ، والطعام المعدّ بعناية ..

تتابع الخطباء في الطابق الاعلى ..

كنت اصغي اليهم .. مدركاً ، أنني استطيع ان اقول كلاماً ، أجمل وأصدق من هذا الذي يقولونه ... فهم لا يعرفون فلسطين كما عرفتها ... ولا يكرهون اليهود ويخافونهم ، كراهيتي لهم وخوفي منهم ـ وهم ، فوق ذلك ، لا يجيدون الالقاء ، والخطابة ، أجادتي لها ، ولا يفقهون في اللغة ، والانشاء ، عشر ما أفقه ..

فما الذي يحول بيني وبين أن أطل ، أنا أيضاً ، رافعاً ذراعي ، ملوّحاً بكفي ، رافعاً صوتي ، مستعرضاً حبي وخوفي وبراعتي ؟

مجرد ان أصعد هذا السلم الحجري ، فاصير في الطابق الثاني ، واروح انتظر فرصتي ... وستجيء ..

ساتشبث بالسياج ، وأفتح فمي ، بالجملة التي كنت اعددتها بعناية ومحبة ..

ولقد فعلت فصفقوا لي ..

ورأيت وجوههم ، وهي تتطلع لي ، بعيون لا أكاد اتبينها ، وملامح متداخلة ، تشكل ، مجتمعة ، كائناً رهيباً ، تنبغي السيطرة عليه .. واذ أدركت ذلك خفت ..

ولمحت وجهاً يبتسم بسخرية ، ففقدت ثقتي بنفسي ، وبفلسطين ، وتحولت حنجرتي الى قماش مبلول .. وبدا لي أن جمهوراً من يهود المدينة يصغي اليّ بخبث وحقد .. يهود يستبدلون الملابس القديمة بالقدور والاواني ، أو يساومون عليها بزيادة فلس أو نقصان فلس ..

كانت عمتي الحولاء قد استنزلت على اليهودي «مناحيم» كل دعواتها القاسية .. والصقت به كل ما تعرفه من اتهامات باللؤم والجشع والخبث وهو ، يلملم ما استطاع أن يبتاعه منها : معطف ابي الذي يرجع بتاريخه الى العهد العثماني وحذاءه القديم ... وجلباب عمي الذي نخره العث ، وانه ليصغي الى عمتي ، ويرفع اليها بين حين وأخر عينين صفراوين ، وابتسامة شفتين مخفيتين بعناية وسط لحية كثة .. مردداً :

ـ فدىً لك .. فدىً لك

فترد عليه بالعمى .. دعاءً من كل قلبها ، وقد زاد حَوَلُ عينيها ، وامتقع وجهها من فرط الغضب وأنا واقف عن كثب .. ائراً ، بين أرثي لها في غضبها وحزن عينيها الحولاوين ، أو أن أتدبر الاشفاق على هذا اليهودي الذي يقارب السبعين .. متسائلاً عن سبب قبوله كل هذا القدر من شتائم عمتي ، وجور صبيان المحلة ..

يهودي ...
يقولونها ، كما يلفظون شتيمة ..
واليهودي اليهودي «ذو السالفين» ، يظل يطوف في المحلة ، حاملاً كيسه على ظهره ، مستخدماً لا مبالاته ونقوده ، مدرباً قلبه واحلامه ، على الصبر حيناً ، وعلى الحقد غالباً ..
وهل ثمة ما هو اكثر حقداً ، من حقد ذاك اليهودي الذي سار في جنازة المسلم ، يبكي ويمزق ملابسه ، وينتف شعره .. ويلطم خديه ؟..
بكى بكاءً يفتت الاكباد ، فقال الناس ـ يالوفاء هذا اليهودي ، لصديقه المسلم ، في حين كان يهودي آخر يتطلع عن كثب حائراً ، حتى اذا انتهت الجنازة ، جاء اليه معاتباً ، متسائلاً عن السر في كل هذا البكاء والنحيب ..
أجابه صاحبه :
ـ أبكي أجل .. ولو كانت لك ذرة من غيرة وبعد نظر لبكيت مثلي .. لانه لو استمر المسلمون يموتون هكذا واحداً واحداً ... فمتى سيفنون من على وجه الارض ؟

ما أن فشلت في انجاز خطبتي ، حتى عاودني الاحساس بالجوع واختفت من روحي صورة فلسطين ..
رحت اتساءل بالحاح ، في سري ، عن الوقت الذي يسمح لنا فيه ان نغادر ، هذا المكان الى بيوتنا ، ونتناول غداءنا .. إذ ليس معقولاً أن نبقى هنا جائعين .. في حين يغتصب اليهود فلسطين ...
انسحب عدد من الطلبة الى القاعة في الحديقة الخلفية ...
كانوا متعبين من الخطابات والهتافات والتصفيق ، وكنت موقناً انهم ، يعانون مثلي الجوع نفسه والاسئلة .. خرجت من القاعة ..
ورحت اتجول في الحديقة الكبيرة ... ولمحت عدداً من الطلبة يعبرون السياج ويفرّون تلاحقهم سخرية زملائهم .. وسمعت طالباً يصيح من احدى نوافذ الصفوف :
ـ من يهرب .. فهو يهودي وابن يهودية ..
وتعالت ضحكات مكتومة ، ونظرت الى الساعة فوجدتها تقارب الثالثة بعد الظهر ، وانتابني خوف غامض ، فرحت ابحث عن اصدقائي .
ـ استدرجوه الى حيّهم الذي يقع في طرف المدينة .. كيف ؟ لست ادري .. ولا أحد يدري ...
تقول ذلك عمتي الحولاء ، وهي دائبة على حياكة جورب جديد .. وأنا وامي واختي نصغي اليها ، باستسلام حزين ..
ـ كان كاهناً .. قد انتقل قبل اسبوع من الريف الى المدينة .. طيباً ، وساذجاً .. ويصدق كل ما يقال له ...
ـ وبعد ..
ـ وصادف أن مَرَّ خطأ بمحلة اليهود ... فاحتالوا عليه ... وادخلوه أحد منازلهم .
ـ كيف ياعمتي ؟
وتتطلع اليّ الحولاء بصبر ، وتقول بغضب :
ـ وما ادراني ، أنا ، ياولد ؟... اتحسبني كنت معهم ؟.. ولكنهم ، من دون شك ، احتالوا عليه ، فما أن دخل البيت حتى قيدوه .. وضعوه في سرير يشبه المهد ، مليء بالمسامير .. ودون السرير أوانٍ من نحاس .. راح دم الكاهن يسيل فيها ..
ـ والكاهن ؟
ـ ماذا بالكاهن ياولد ؟..
ـ اما حاول الدفاع عن نفسه ؟
ـ كيف يدافع عن نفسه ؟.. قلت لك أنهم قيدوه ..
ـ يصرخ .. كان يستطيع أن يصرخ
ـ قلت لك أنهم سدوا فمه .. ووضعوه في سرداب ... خفت أن أقولها ، أنها لم تقل ذلك ، وانشغلت في ترتيب الصورة الدامية في مخيلتي ، وتصحيح الاخطاء التي كانت تقع فيها رواية الحولاء
الكاهن مشدود في ذاك المهد الكبير .. عار إلّا من سذاجته .. ولحيته .. والمسامير تنغرزُ في لحمه القروي .. واليهود يهزونه .. والدم يسيل .. ثم يتجمع في القدر النحاسي .. ويجف .. فيأخذه اليهود .. ويصنعون منه خبز عيدهم الرهيب ..

قاربت الساعة الرابعة ..
وأنا عند السياج ، اغالب التردد في الهرب ... واتدبر

ندماً خفياً على مكابرتي التي جعلتني ، لا أهرب من المدرسة ، حين هرب اعزّ أصدقائي ...

مفضلاً الجوع والقلق من أجل أن امتاز عنهم بادعاء الثبات والاستقامة .. وإلّا فما معنى : «عاشت فلسطين ..» وكيف ؟

منذ عبرت الساعة الواحدة ظهراً ، راح الجوع يذكرني بفلسطين ، في حين اصبحت فلسطين تذكرني بالجوع ..

وتساءلت : ترى ماذا لو حل المساء .. وجاء الليل ؟ وتمنيت أن التقي ، بذاك الطالب الاصلع في الطابق الأعلى ، لاسأله .. بل لقد تمنيت أن اسأل أياً من هؤلاء الطلبة الذين يتوزعون في المدرسة صامتين ، متعبين ، عما آل اليه أمر فلسطين .. والجوع .. والاعتصام ..

عند الرابعة والنصف .. وكنت ، أتلهى بقراءة ، بعض القصاصات المعلقة في لوحة الاعلانات ، جاء طالب كبير ، وسألني :

ـ الست فلاناً ؟

ـ بلى

ـ اذهب اذن .. ان أباك يسأل عنك ..

ـ اين ؟

ـ هناك عند السياج ..

بلى ..

كان هو بعينه .. باعوامه السبعين .. وهدوء عينيه .. وأناقته المحببة .. ولقد رأيت من بعيد ابتسامته ، وومض نظارتيه الذهبيتين ، فاحسست بالخجل من نفسي ، أن أكون قد جشمت هذا الشيخ ، كل هذا القدر من العناء والحرج ..

ـ هوذا ..

أشار اليّ بضعة طلاب ، فتقدمت منه ، واستسلمت لابتسامته المريرة ، ورجولة تاريخه الطويل ... ولم أزد أن تقدمت منه مطاطئاً راسي كنا قريبين ... لا يفصل بيننا ، سوى سياج الحديقة ، وكان ممكناً تماماً أن يمد لي يده ، ويساعدني على عبور السياج ليأخذني معه الى البيت .. ولكنه لم يفعل ..

اكتفى بأن يشعرني بابوته ، ثم بطريقة غامضة ، بانه راض عني ، ولقد أدرك الطلبة الذين ، كانوا يقفون قربنا ذلك ، فاحترموا ابوه هذا الرجل ، ذي السبعين عاماً ، وابتعدوا ، تاركين للأب وابنه ، أن يتدبروا ، من جديد ، علاقتهما .. وسمعته يهمس لي :

ـ أتحتاج إلى شيء ؟

وانتابني خجل شديد ، لأن جوعي ، جرب أن ينوي عني فيقول كلمة تفضحني أمام الرجل الذي صنعني لمجبته ورؤوس اصابعه ..

ـ كلا ..

ـ خذ ..

واعطاني ديناراً كاملاً ..

ـ لا حاجة ..

ـ بل خذه .. فقد تحتاجه ..

وادركت أنه .. اتخذ قراره نيابة عني .. فلا مجال منذ الآن للتراجع .. أو الهرب .. أن أبي يباركني ، وابتسامته المخفية بادب تباهي بي ..

ـ حالك .. حال زملائك .. اذا بقوا فابق معهم ..

وتذكرت يوم أخذني الى «الميتم» .. واستعدت صوت أمي وعمتي ، وهما تناشدانه الرافة بي ، مادمت وحيده .. وابن شيخوخته ..

اخفيت الدينار الذي اعطانيه ابي ، مثل وصية ... ونسيت جوعي ...

وانتشرت علامات المساء الجديد ، في معنى الاعتصام ...

كتاب العدد

قصائد من الازتيك

■ ترجمة وتقديم : طراد الكبيسي

«الدخان يتصاعد
الضباب ينتشر
ابكوا ياأصدقائي
واعلموا انه بهذه الافعال
فقدنا تراثنا الى الابد»

خطاب الوداع هذا ، يختتم واحدة من اخر قصائد الازتك التي نظمت عندما كان الاسبان قد بدأوا ١ - حملة القمع بالجملة للثقافة الوطنية في المكسيك سنة ١٥٢١م . القصيدة تندب سقوط عاصمة الجزيرة الكبيرة للازتك المسماة Tenochtitlan ، وفرار المحاربين عبر البحيرة، وحدسهم بالفقْد التام للتراث في مواجهة وحشية الفاتحين الغامضين . امبراطورية الازتك كانت، قبل ان تقع تحت السيطرة، تسير نحو الذبول والموت . القصور والهياكل، المدارس والمراكز الشعائرية مع كل ماتحويه من التحف الفنية والارشيفات، نُهبت واحرقت أودمرت بشكل منظم . والمنجمون الوطنيون كانوا قد تنبأوا منذ عهد بعيد بمثل الذي حل . والرأي ان امبراطورية الازتك كانت في إضمحلال، حتى من قبل ان يأتي الاسبان . فالعاصمة بعبادة الشمس المحاربة، وأحلامها التوسعيَّة، كانت معرضة للتصدع ، وكذلك بطبيعة جيشها وجهازها الاداري الواسع جداً، وعدم شعبيتها وامراض مؤسساتها الاجتماعية . لكن رغم ذلك، فأن الصدع الدراماتيكي الفجائي، أضاع كل مابنوه وصنعوه : حملة إبادة للثقافة الفنية المعقدة، ونهاية عملية تقدم تطوري نحومجتمع وطني معقد تمتد جذوره في تراث غني . واحدة من آخر تفجّعات الشعراء تقول:

بأس نضرب بقبضاتنا
جدران بيوتنا الطينية .
شبكة ذات ثقوب ، تراثنا ، ليس إلاّ .

الازتك في أصولهم ، قبيلة بدوية بربرية من شمال المكسيك : صعودهم السريع بقوتهم في أقل من قرن، وغنى العاصمة الكبيرة لامبراطوريتهم، منحهم إحساسا بالوجود المتميز بين القبائل، كعرقٍ متفوق، وانهم المختارون من قبل إله الشمس، وان وظيفتهم حفظ الشمس في دورتها . عالمهم هو الكون الخامس، وهو الشمس الخامسة . المخلوقات الماضية كلها دمرت من قبل قوى الطبيعة العظمى . والخامسة هذه سريعة العطب، غير مستقرة التوازن ، رقيقة الانشداد بين العناصر الاربعة والاتجاهات الرئيسة الاربعة، ومع ان خرافة المخلوقات الخمسة انحدرت من ثقافات غير معلومة . الا ان الازتك يرون انفسهم مؤثرين ومستغرقين في حركة العناصر التي تحمى الشمس الخامسة، حيث انها تكاد تكون مسندة ومغذاة بالقوة البشرية عن طريق الحرب المزدهرة التي تقود الى تجنيد الضحايا القربانية ، سواء كهدية للشمس التي تحيي القلوب، اولايصال النشاط الانساني الى الشمس بواسطة الضحايا القربانية المسلوخة الجلد، حيث يرتدي الكاهن جلد رجل مسلوخ ويرقص لأله الحرب والشمس معاً. وهذه هي شعيرة Xippe Totec

هذه الشعيرة الخيالية الغريبة بشكل بشع ، التي أضافها الازتك

■ القصائد

الى الميثولوجيا الموروثة وبنية الشعائر، أمليت لضرورة سياسية وإثارة الحماسة الدينية، وإخضاع آلاف الاسرى الذين جلبوا الى العاصمة نتيجة الحروب، بأدعاء ان كل حركة، مقدسة، وتسخير الدين لخدمة طموحات الامبراطورية. وهناك عدد من القصائد لدى الأزتك تتصل بعبادة الحرب حيث يصنف المحاربون الى جماعتين: المحاربين النمور [وغالباً ما يدعون بالمحاربين الاسلوت ocelot (حيوان أميركي يشبه النمر)] ثم المحاربين النسور. لكن - شعرياً - القصائد و الاكثر أهمية من هذ ، هي القصائد الغنائية، والفلسفية والميثولوجية. وهذه نظمت من قبل الامراء والقسس. أما ميثولوجيا القصائد فقد أستمدت في قسم منها، من تقليد Toltec وخصوصاً الاشارات الى خرافة Quetzalcoatl اي «الافعى ذات الريش»

مؤلفات الازتك عملت لنقل تقاليد اسلافهم الرقيقة المستوى الثقافي. وثقافة Toltec متحضرة ومؤنسنة الى حد كبير. ونشوؤها يبدو أنه جاء بشكل فجائي مثل نشوء الازتك، أما إضمحلالها فقد لُفَّ بالغموض. وقد تركت آثاراً في فنون عدة. كفن العمارة، علم الفلك، الخرافة والاسطورة لدى العديد من القبائل التي حصل لها تلاقح في وسط وجنوبي المكسيك. إن أمثولة التولتك لن تنسى بسهولة حيث القبيلة نفسها اصبحت خرافة سائرة، وبالنسبة للازتك وتابيعهم من الامراء الذين شعروا بالسخط او الغثيان من عبادة الحرب، تراث التولتك، مثّل البديل: لرؤية معنية بالانسان.

إن الافعى ذات الريش او التوأم المكسو بالريش، تبدو انها تماثل واحداً من ملوك التولتيك: الاله الاشقر، أو الملك الشاحب الذي علم هؤلاء كل مايعرفونه حول السماء والارض. حيث أنه كأله - مع الاخذ بنظر الاعتبار تضحيته الشخصية، يسترجع عظام الرجل من العالم السفلى ويعيد وضعه من جديد تحت الشمس الخامسة. ان الشعر يعج بالتلميحات الصريحة والضمنية إليه. ومن خلاله جاءت مأثرة التولتيك.

- ١ -

صافح الزهرة
اصدح بالأغنية
في بيتك، يا أبالنيموني[1]
يا سيد الأبواق،
- ابتهج
ربما بالكلمات
تشحذ وتكون طيعاً للفهمْ
يا أمير المحاربين:
الأرض برمتها معك
- ابتهج

-٢-

ابالنيموني - لا غير...
الذي لا أعرف...
لا أعرفه أبداً؟ لِا أعرف أبداً؟
إني التعسُ بين البشر.

لقد أمطرت فرحاً،
ثروتك وحكمتك،

شفقتك: يا إبالنيموني،
زهور فواحة لا تقدر بثمن.
لقد اشتقت إليها.
دون أن اعرف.

-٣-

الطيور الزرقاء، الطيور السوداء، جاءت
الى حيث شجرة الأزهار ترعرعت
أوراقها المتشابكة الأنيقة!
أقبلي، ايتها الطيور السوداء، الطيور الزرقاء،
وأنت أيها الكتزال الأخضر! (٢)
لقد جئت من «نونو هوالكو» (٣)
الأرض المحاذية للماء،
الطيور الأثيرة لـ أبالنيموني.
أنت مخلوقاته، تعالي!

هنا، في بيت الطحلب،
مُتَنفِشٌ كالزهرة
عرف الطير الأزرق
لقد جاء ليتأمل الفجر.
كل طيورك مستيقظة:
طير الـ«تزينيتزكان» ذو المخالب الذهبية، (٤)
طير الكحول الأحمر، الطير الأزرق
التي تغني في الفجر.
صباحها يوقظك.

-٤-

أبالنيموني،
هل تعيش داخل السماء؟
حيث أنك تحضن هذي المدينة، بذراعيك،
واليابسة التي وسط المياه
تستقر على راحتك.

في كل مكان يصلي لأجلك البشر
لتغدو قويا.
لكنك تعيش داخل السماء
وتحضن هذي المدينة، بذراعيك،
واليابسة التي وسط المياه
تستقر على راحتك.

٥- مكان العمل

زهرة الـ «تامونشان» حلوة (٥)
قدمت الوردة الحمراء في «تامونشان».
إنها كتاب قلبك،
أغنيتك، ياإبالنيموني.
أنت تعرف معناها ومناسبتها.
كل إنسان يجد فيها، مظهره، وإبتهاجاته.

قلبك: أغنيتك.
قنوطنا تحول الى الى شيء بهيج:
هو اغنيتك، ياأبالنيموني.

٦- شجرة الحياة

الشجرة المزهرة ماتزال قائمة في «تامونشان»
حيث غرسناها، لقد جئنا لنكون هنا
هنا، حيث خيط مجرى حيواتنا متصلٌ
بقوة كل الأشياء التي عاشت قبلا
ذلك هو السبب: لماذا أصنع الذهب،
لماذا المعُ اليشب
إنه إمتياز أغنيتي.
إنها وكأنها أزرق فيروزي.

لقد دورتنا، دهوراً أربعة
هنا في «تامونشان»
من أجل أن تعيش كل الأشياء

٧- حوار

الأول: لقد جئت من المحيط، الأمواج،
حيث الماء ملوّنٌ
بالصباح
الثاني - (أنا مجرد مغن
قلبي - زهرة!
اني أقدم اغنيتي)
الأول: أنا من الأرض الممطورة،
جئت لأشكر الأله!
الثاني: (أنا مجرد مغن
قلبي - زهرة!
إني أقدم اغنيتي!)

-٨-

ابالنيموني،
انك تلون كل الاشياء، بالزهور،
وتنشدها بشكل حيوي،
مهما كانت الحيوات على الأرض.
أعنة الحرب مزقت:
وكما صوّرتنا فقط
نحن نعيش على الأرض.
. . . .
في القصر
ماتزال، محفوظة، في صندوق نفيس
جثث الأمراء الذين يمكن أن نجد:
مثلهم
نحن أيضا هالكون. .

٩- اغنية حب المحاربين

زعموا أني جئت لأحرس الجبل.
ابالنيموني لوَّن قلب الشاعر بالزهور.
في قصرك، أيها الأمير «تلالتكاتزن»، [٦]
أنت وحيد، متلهف، متحسر، لقد اتحدت
بألهي، أبالنيموني.

إنه مدعاة للفخر،
إكليلكم يكشف عن عاطفته، أنتم، أيها البيغاء الأحمر،
المرأة المحبوبة، الأم العذبة، الزهرة.
انك تلائم نفسك مع الآخرين.
لكنك ستكون مهجوراً.
كلنا، سوف نذوي من أجسادنا.

جميل!
أنك جئت قبل السادة،
متشوّف للحب فوق حصيرتي المصنوعة من ريش:
الزرياب الأزرق، البيغاء الأحمر، وريش الكتزال.
إنك تقف هنا، أنيقاً، مُعطَّراً بالزهر.
إنك تكيف نفسك للآخرين.
لكنك ستكون مهجوراً.
كلنا، سوف نذوي من اجسادنا.

الشوكلاتا المزهرة، احترقت بالنار.

إننا نقتسم زهرة التبغ .
اذا لم أتذوق بقلبي
سأغدو ثملاً .
. . . . . .
أنا الوحيد الحزين ،
«لماذا علي أن أغادر
الى مكان تقطنه الأشباح؟
إني شاعر!
وزهوري من ذهب . »

أغادر وأتلفت ناحية بيتي :
صفوف الأزهار . .
. . . . . .
الزمردات الضخمة ،
المروحة العريضة من ريش الكتزال ـ
هل ستنجو من الموت؟

يوماً هاجرت ،
فاقدا نفسي .

سيدي، إني استسلم!
أبكي ،
«دعني، أنا الشاعر،
أحتجبُ، أغادر، !
من يستطيع أن يقهر ذلك المقدور؟

وحيد ،
قلبي على الأزهار ،
يجب أن أذهب .
الريش الجميل مزق ،
الزمردات ، كل نفيس ،
سيصير شظايا

دعنا نركن
للسلام .

-١٠-
هنا ، دع اغانينا ، زهورنا ،
تكون ثلاثاً
لتهدهد بعضنا
لتهدهد حزننا

أيها الاصدقاء
مبهج : أنا نعيش
في الأرض لفترة وجيزة
الصداقة وحدها
ما يجب أن تملأنا .

-١١-
الزمرد والزهور تتساقط كالمطر ـ
اغنيتك! عندما تغنيها في المكسيك
تشرق الشمس!

-١٢-
الفراشة : ترشف زهرة قلبي السمح ، زهرة الأصدقاء ،
والزهرة العِطرة .
الآن أبعثرها كالمطر .

-١٣-

بماذا تفكر، تفكر، أيها الصديق؟

اتحب الأغاني؟

أتجري وراء زهور الأله؟

إبتهج بين قرع الطبول!

أو اذهب حيثما تشاء.

فراشة البتلة

ترفرف، وترفرف،

ثم تتذوق عسل زهورنا.

إنه يتخايل بين عساليجنا المزهرة،

مراوحنا ومزاميرنا، مبتهجا بقرع طبولنا.

مبتهج!

-١٤-

ثم ماذا يغني ذاك الطير المقدس

حيث زهرة الـ«إيلن» تنمو؟[٧]

ناشرة جناحيها، طافت الفراشة بين الزهور.

لتروي،

لتبهج قلبها المرح!

قلبها ـ زهرة!

-١٥-

الزهور تفتحت لأنعاشكم

وابهاجكم، أيها الأمراء.

إنكم ترونها لفترة وجيزة

وهي تزين نفسها،

مفتحة بتلاتها،

بشكل تام في الربيع فقط ـ

زهرات ذهبية لا تحصى!

الزهور امتدت

الى حافة الجبل!

-١٦-

زهور صفراء،

زهور جميلة،

زهور الفانيلا الأنيقة،

زهور الغراب الأسود الساحرة

ترنح نفسها مجتمعة.

إنها زهورك، أيها الأله.

إنا نستعيرها فقط:

طبلك المزين بالزهر

أجراسك،

أغنيتك:

إنها زهورك، أيها الأله.

-١٧-

الزهور التي كانت براعم،

إنها الآن رائعة،

داخل الكوخ الذهبي لـ«أوتومي» الأبيض[٨]

إنكم فخورون بحلق آذنكم من السبج الأحمر،[٩]

أنتم أيها المكسيكيون،

الذين هنا في الكوخ الذهبي لـ «أوتومي» الأبيض.

-١٨-

التدرُجُ الجميل يغني فوق الزهور[١٠]

وأغانيه تطرب سيد العالم .

الذي هو من جنسه فقط يجيبه .

قلبك كتاب الرسومات ، أيها المغني ،

لقد جئت لتغني وتقرع طبلك .

إنك - حقاً - في الربيع

تجعل الرجال سعداء .

١٩- اغنية لإله الشباك والمجاذيف

إنك تعيش جنب البحيرة ،

أنت أيها الرزاق .

إنه لمن الصعوبة أن تطعم الأله .

إلـهـي «أوبـو شتـلي» يجـب أن أطـعـمـه بعـنـايـة[١١]

مثل طير عزيز .

الذي يحكم الماء

انه لمن الصعوبة أن أطعمه

مثل طير عزيز .

-٢٠-

لقد قطعتُ هذه المسافة ،

الى اغصان الشجرة المزهرة .

أنا الطيرُ المترنم المزين :

أنا محظوظ بمنقاري وأشعر بالسعادة .

شفتاي تستذوقان الحلو والجذاب .

-٢١-

اقتربت من باحة الزهور :

كلمتي - اغنية

فكرتي - زهرة .

صوت طبلي - كتاب مفتوح .

أطريتُ (الواحد) الذي يعبدُ في كل مكان ،

أطلب رحمته .

ياسادة الحرب ، أعلى صواب أنا

إذ أبحث عنه؟

أنا - - موكتزوما - غير متأكد .

موكتزوما - يامزوق الكتب ،[١٢]

لقد جئت الى باحة الزهور لتغني .

أيها الطير الأزرق - الأخضر

إنك تتبختر في عشك مثل الأله .

أيتها الفراشة الصفراء ،

إنك متوهجة !

موكتزوما - بردنا

بمرواح من الزهر

عندما اضطجعنا على هذي السجاجيد

المنسوجة من الأوراق .

-٢٢-

لقد جئت لأنسجك في سلاسلي من الريش .

لقد فرشت الدواوين بريش الـ«تزينتزكان» ،

تاجك من ريش الببغاء الزاهي .

ثيابك البهجة عينها .

بريش الكتزال الأخضر المتموج

أوثقكم بعضا لبعض،
يا أصدقائي المجتمعين!

حبنا صار اقوى، ومغنى.
أدخلت الصداقة الى القصور
حيث نستطيع أن نستلقي برضى
حتى نرحل الى الموت.
ومن ثم سوف نعير
الحب لبعضنا البعض.

لقد جئت لأغرس أغاني،
أجعلها تكبر لأجلك.
الله أرسلني، لأحرس أزهاره:
واجبي أن انسج سلاسل الحب في الأرض.

-٢٣-
بماذا تفكر؟
أين يسوح قلبك
عندما تبدد قلبك
عندما لا تمسكه في الاتجاه الصحيح،

سوف تدمر قلبك، نفسك.
هل انت ذاهب لتقضي على نفسك في الأرض؟
عد، واسمع الأغنية العذبة:
أنعش قلبك برحيق الزهور.
إنها تبعث العطر
حالما تنطلق أغنيتي،
أنا من يغني لأبهاج أبالنيموني،
سيد ماهو قريب وماهو معك.

. . . . . .
دع الظل الحزين،
إرجع معنا:
أعلُ بالأغنية الجديدة،
كما أفعل أنا
أصدح بأغنيتي
لأسر سيد كل الأشياء،
اذا شخص ما بزغ في جوف قلبك.

٢٤- تينو كتيلان[١٣]

المدينة اتسعت.
إنها تلولبُ في دوائر من الأخضر اليشبي[١٤]،
تتألق بالنور الساطع،
مثل ريش كتزال الجنة
هي مكسيكو.

عند جرف المدينة
الزوارق تغدو وتعود: بالمحاربين.

غيمة متوردة تغطي الناس.
إنه بيتك الذي هنا، ياأبالنيموني،
الذي يحكم هنا، ويعنى بنا.

أغنيتك تسمعُ في «آناهواك»[١٥].
لقد ذاعت بين الناس.
البلاط ذو الصفصاف الأبيض،

البلاط ذو القصب الأبيض
هي مكسيكو.

وأنت، كالبوق الأزرق،
تبسط جناحيك فوق المدينة،
إنك تطير نحو المدينة. إنك تنشر ذنبك وأجنحتك.
أتباعك يحكمونها كلُّها.
(لا تدع بهجة، أثناء التجوال،
تضيع في الحزن.

من سيخدم إبالنيموني،
من يسند السماء والأرض؟
توهجاته المهيمنة
مثل المشعلة.
في كل الزوايا الأربع
صوتُ المحارب، حرائف الفجر.

هذه مدينة (موتكوزوما، وأكولهواكان، ونزاهولبيلي).
حشدٌ من الأوراق ومراوح من ريش الكتزال،
تركت في الزوارق، مفعمة بالتنهدات، مفعمة بالحزن.

ماذا حلّ بمدينة تينوكتيتلان؟
ماالذي قرره الأله؟

-٢٥-

في الربيع، الزهور تتفتح،
ناشرة بتلاتها في وجه الحياة النافذة.
ألديك اي جواب -
أيها الطير المترنم المقدس الأنيقْ
للذي بحثت عنه قبلا؟
كم كسبت من أغانيك التي وهبتها قلبك!
الزهور تترنح في الريح.

-٢٦-

جذور العذاب فيَّ، تجعل أغنيتي لا شيء.
أنا مجرد سنجاب يعدو خلال التلال.
أصدقائي سعداء: ربما كانوا من اليشب النفيس،
ربما كانت قلوبهم كالكتب، مزوقةً بالحكمة المتقنة.
إني افتقدهم..
أوه، اغنيتهم توقفت،
هؤلاء الذين جاؤوا من حيث اليُكَّةُ تزهر، (١٦)
ربما كانوا من اليشب،
ربما كانت قلوبهم تصويرة زيتية.

٢٧- اغاني الحب

إني أبعثر أنواعاً مختلفة من الزهور.
جئت هنا، لأقدم لك الأغاني، والزهور،
لأجعل رأسك يدور، بينما أضحك عليك.

لقد جئت من حيث الماء
يتفجرُ من الأرض.
لقد جئتُ لأقدم لك الأغاني،
والزهور لأجعل رأسك يدور.

أوه، نوع آخر من الزهر
سوف تعرفه بقلبك.

لقد جئتُ لأجلب لك هذه،
لقد حملتها على ظهري، الى بيتك.
زهور مجتثة من الجذور،
لقد جذلتها مضاعفة على ثقلها لأجلك.
دعنا نغادر الى بيتك، دعنا نغادر.
زهور عطرة،
جلبتها الى حيث تكون، حالما تفتحت.
إني أقدم البهجة لك،
زهور رعيتها، زهور أنبتت بعناية شديدة
زهرة الحقول لأجل أمّنا.
إنها تستحم بالشمس،
أوراقها متفتحة ومنشورة.
في دارة الكتب المشرقة
الحقول تزهر.

-٢٨

لقد جئت، جئت مرَّة أخرى،
لأغني -
أنصت الى الأغنية
إني أتمزق.
أغاني مشهورة،
شهرتها تتسع، وتتسع.
إني أحلق، ينبغي أن احلق
عاليا تماما كالبانوتلا. (١٧)
اني أبدأ،
الآن استطيع أن أغني،
إني من قلب تولا، (١٨)
صوتي يتقطع عليك،
أيتها الزهور المتفتحة.
انصت،
انصت بأعتناء لأغنيتي.
أنا لصّ الأغاني.
كيف يمكنك أن تجعلها ملكك،
أيها القلب؟
اذا ما تعذبت،
مزّقها كالصورة،
ثم آقتف أثر الخطوط الحمراء والسوداء،
أدّها بأعتناء شديد،
أخرجها كما يرام
فربما عندما تصبح هذي ملكك
سوف لن تشقىٰ طويلاً.

-٢٩-

فقط،
من أجل النوم والأحلام جئنا!
كذب! إنه كذبٌ
أننا جئنا لنعيش في الأرض.
كالعشب الضار نطلع
موسم كل ربيع.
كالعشب الممتليء، قلوبنا تتفتح،
الجسد يُطلع بضعة زهور
ثم تتساقط ذاوية في مكان ما.

-٣٠-

اني لأتذكر -
أني جئت الى الارض

لأهلك عن الأرض.

أنا موكوهويكس.[19]

أينبغي أن نعيش

لنرى الفرح يهلك؟

إني أطوف، وفي كل مكان أصرخ.

قلبي يحيا

حيث الزهور،

حيث الأغاني،

تلولب.

أينبغي أن نرى هذه تهلك؟

-٣١-

أتكون حقيقة، اننا نعيش على الارض؟

على الارض الى الأبد؟

فرصة وجيزة واحدة هنا.

حتى الأحجار النفيسة بدأت تتشقق،

حتى الذهب فقد بريقه،

حتى ريش الطائر الزاهي

يذبل كالسعال.

فرصة وجيزة واحدة هنا.

-٣٢-

من الذي عليَّ أن أرافقه؟

هذه الزهور المرصصة؟

هل سيكون اسمي لا شيء يوما ما؟

هل سأترك لا شيء ورائي في العالم؟

زهوراً في الأقل، أغانياً في الأقل!

كيف لقلبي أن ينبض؟

ربما جئنا ـ دون جدوى ـ لنعيش

كالينابيع في أرض قاحلة.

-٣٣-

أأصدقاؤنا لا يعرفونه؟

القلب الموجعُ، ساخط لأنه:

لا ولادةً ثانية

لا فرصة ثانية لتعود صبياً،

فرصةٌ واحدة أعيشها في هذا العالم.

الأشارات

(١) Ipalnemoahi انه الذي نعيش . . . ويعرف ايضا بـ«الأله القريب جداً». وهو الفكرة الفلسفية المركزية في أدب Nahuatl وكشخصية أسطورية يقدم على انه يمثل وحدة كل مظاهر الكون. كما أنه ذو شأن هام، بشكل خاص، لمدرسة شعراء التولتك Toltec الذين من بينهم الشاعر Nezahualcoyotl وإبنه. وقد حاول، في زمن الغزو الاسباني، هؤلاء الشعراء، العودة الى تراث التولتك الكلاسيكي الأنقى الذي سبق زمنياً، تفوق الأزتك في وادي مكسيكو، والذي تجسد بفعل الأحساس المتواصل بالغناء، وكرد فعل ضد عبادة الحرب، ومن ثم البحث عن البقاء داخل الصداقة والجمال.

(٢) quetzal طير من طيور اميركا الوسطى.

(٣) NONOHUALCO او NONOALCO مدينة سكان وادي المكسيك قبل وصول الأزتك، مدمجة حاليا مع حاضرة المكسيك تينوكتبتلان.

(٤) tzinitzcan طير صغير ملون بألوان براقة، بعض الأحيان يسمى بالطائر الطنّان.

(٥) Tamoanchan ويعرف ايضا Tlalocan وهو مكان أسطوري معناه [البيت الـذي منـه إنحـدرنا (اصلنا)] مكان الخلق. تعيش فيه أرواح الموتى كأشباح. ثم هو منطقة السر، وفي الوقت نفسه، جنة من النباتات العامة. متحداً مع إله المطـر Tlaloc ملفعـا بالضباب. انه مكان الابداع. فيه شجرة الحياة. وبعض الأحيان يقال أن (أبالنيموني) يعيش فيه.

(٦) Tlaltecatzin إنه سيد Cuauhchinanco شاعر الأزتك الرئيسي، قدّم في (حوار الشعراء) في مدينة Huexotzinco وهي المدينة الرئيسية في وادي بويبلا حيث معظم الشعر المذكور جاء منها. والمدينة الأخيرة معادية للازتك.

(٧) ililin زهرة

(٨) otomi ـ الجمـاعـة اللهجيـة الـرئيسيـة لـ Nahuatl غيـر المعـروفـة في المكسيـك. وقصـائـدهـا جمعت من قبـل كاريـاي Garbay في مدينـة Huizquilucan في الجبال خارج مدينة مكسيكو. والأتومي، قد يكونون قبائل ترجع الى ماهو كلاسيكي، أو من الطرز الاولى.

(٩) السبج Obsidian زجاج بركاني اسود ـ عادة (المورد)

(١٠) التدرج Pheasant طائر شبيه بالحجل

(١١) Opohtli إلـه متحـد بال Tlaloc يتخيـل كمن يحكم البحيرة والمستنقع، ومبتكـر الشبكـة، ورامي الـرمـح، والافخاخ والمجذايف. من المحتمل مثل نفسه بالطائر، الروح الحارس.

(١٢) Moctezuma هو ثاني امبـراطـور للأزتـك. رجل دنيا ودين. أخذ اسيرا بمؤامـرة من الكـورتـز Cortez بينمـا كان الأسبان ضيوفه. لقد رجم بالحجارة حتى الموت من قبل حشد غوغائي، حكم من (١٥٠٩-١٥٢٠)

(١٣) Tenochtitlan هي عاصمـة امبـراطـوريـة الأزتـك تقـع في موقـع مدينة مكسيكـو الحـاليـة. (محاطة بالماء) هكذا توصف إذ أنها تقع وسط تكسكوكو ومرتبطة بممرات الى البر الرئيس.

(١٤) Green Jade لون أخضر مزرق.

(١٥) Anahual مدينة تشمل (تينوكتيتلان ـ مكسيكو) والاسم يعني (المحاطة بالماء) بلغة Nahuatl وتستخدم مشيرة الى العاصمة والى مساحة الامبراطورية.

(١٦) اليكه yucca نبات من الفصيلة الزنبقية (الورد)

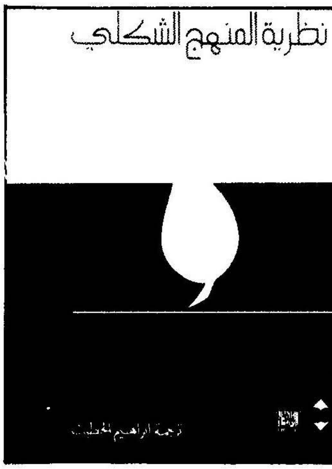
(١٨) Tuca هي التولتك Toltec وبالتفخيم Tollan

(١٩) Moquihuix هو سيـد Tlaltelolco مدينـة قرب العـاصمـة تينوكتيتلان. زوجته هي اخت ملك تينوكتيتلان كانت كريهة النفس بحيث أن زوجها عاد الى محظيـة من اجـل ان يبهـج نفسـه، لكن الـزوجة شكته الى أخيها القوي الذي غضب غضباً شديداً فهاجم مدينة الزوج والحاقها رسميا بمدينة الأزتك.

* القصائد مترجمة عن كتاب: Flower and song قصائد من الأزتك: Aztec Poems ترجمهـا الى الأنكليـزيـة إدوارد كسـام وميشيـل شمت. وكـذلـك المقـدمـة، ملخصـة عن المقـدمة الموسعة التي اعدّها المترجمان. والكتاب طبع لندن ١٩٧٧.

■ كتب

نظرية المنهج الشكلي



■ عبدالله ابراهيم

نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين ادبيين، هما حلقة موسكو اللغوية، وحلقة بطرسبورغ، وكان العامل الذي وحدّ هاتين الحلقتين هو الاهتمام المشترك في دراسة اللغة. لكن بعض المؤرخين، يرىٰ ان السبب الكامن وراء بروز الشكلانية، هو «الازمة المنهجية» التي كانت تعصف بمفاهيم الادب ودراساته. وقد ركز الشكلانيون إهتمامهم في مجالين بارزين هما دراسة الصفة التي تجعل من الأثر، عملاً ادبياً، وهي ما اطلق عليها جاكوبسون «الادبية» ومفهوم الشكل، إذ تصدوا بجرأة، لمبدأ ثنائية الشكل والمضمون في الاثر الادبي، وهو ماكانت النظريات النقدية القديمة تذهب اليه، واكدوا ان النص الادبي، يختلف عن غيره، ببرروز شكله. وتمثلت جهودهم، في مجال الابحاث النظرية، والدراسات التطبيقية، واخيراً، الكتابات الابداعية، كما توج ذلك عند شلوفسكي وتينيانوف. انّ وكتاب «نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس» يضم أبرز جهود رواد الشكلانية. وقد صدر هذا الكتاب في الاصل بالفرنسية، عام ١٩٦٥، بعنوان «نظرية الادب، نصوص الشكلانيين الروس» بتقديم تزفتان تودوروف، ومعظم النصوص مترجمة من الروسية الى الفرنسية، وثم الى العربية، التي قام بها ابراهيم الخطيب.

عنوان الكتاب، مأخوذ عن دراسة مشهورة لـ «إيخنباوم» بعنوان «نظرية المنهج الشكلي»، كتبها عام ١٩٢٥، وتضمنها كتابه «أدب» الصادر عام ١٩٢٧.

قسم الكتاب علىٰ ثلاثة محاور أساسية، يسبقها تمهيد لتودوروف ويعقبها ثبت بالمصطلحات، وملحق توضيحي ذو اهمية كبيرة قام به المترجم.

وقد وضعت هذه المحاور تحت العناوين التالية:

«تاريخ وأبحاث» و «مفاهيم» و «في نظرية القصة».

يؤكد تودوروف في تمهيده للكتاب: «إننا ندين للشكلانية بنظرية أدب محضرة كان المفروض ان تلتئم، لسانا وفرضاً، بنظرية جمال هي نفسها جزء من مذهب انثربولوجي، وذلك مطمح صعب يكشف ان كل ادب حول الادب لايبلغ أن يخفي خلف غزارته الثرثارة القليل من المعرفة الذي يستمد منه عن الخصائص الملازمة للفن الادبي ـ ١٦».

ويستعـرض في هذا التمهـيد، جهود الشكلانين في مجال الدراسات اللغويـة، والادبية، بعد ان رفضوا المقاربات الفلسفية والاجتماعية والنفسية.

واحتوىٰ المحور الاول على دراستين: الاولىٰ «نحو علم للفن الشعري» لجاكوبسون، والثانية «نظرية المنهج الشكلي» لأيخنباوم. ويكاد القارىء لايجد علاقة بين عنوان مقالة جاكوبسون الوجيزة ومضمونها، لانها، في الحقيقة، عرض لبدايات جهود الشكلانيين، وما تعرضوا اليه من إضطهاد بعد ذلك. وتنويه بجهودهم ليس الاّ.

ويفتتـح إيخنباوم (١٨٨٦ ـ ١٩٥٩) دراسته، قائلاً:

«أن مايسمىٰ «لمنهج الشكلي» لم ينتج عن بناء نظام «منهجي»، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس.

أما بالنسبة «للشكلانين» فليس المهم منهجاً للدراسات الادبية، بل منهج للادب كموضوع للدراسة ـ ٣٠». ويُضيف «إنه من المهم أن نبّين كيف بدأ عمل الشكلانيين، وكيف وفيم تطور ـ ٣٠».

ويرىٰ إيخنباوم أن أولىٰ المعوقات التي وضعت أمام المنهج الشكلي، هي أن اتباعه وخصومه، ينظرون اليه، على إنه «نظام ساكن» وتطلب هذا من الشكلانيين، البحث المتعمق في مجال الادب، ومحاولة وصفه، وقد فرض هذا المطلب، التمسك بمبادىء معينة، ومحاولة تطبيقها علىٰ المادة الادبية. وبذلك كانت جهودهم تقرب ان تكون نظرية في البحث والاستقصاء ووصف المظاهر الادبية.

ويؤكد ايضاً، ان مصطلح «المنهج الشكلي» يجب ان يفهم كمصطلح تاريخي، ولكن لايجب الاعتماد عليه كتعريف صالـح، لأنه لا «الشكلانية»، ولا «المنهجية»، كنظرية جمالية ونظام علمي محدد، هما اللذان، يميزان أتباع الشكلانية عن غيرهم بل رغبتهم في خلق علم أدبي مستقل إنطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الادبية فهدفهم الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الادبي كما هو عليه. ويثبت إيخنبام المآخذ التي سجلت علىٰ الشكلانيين، وأهمها الغموض الذي يلف آراءهم، وتجاهلهم لعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع. ويرجع ذلك الى ان دراساتهم إنصبت، بشكل أساسي، على تحليل النص.

وقد ظهروا في وقت كان «العلم الاكاديمي» مازال متمسكا بـ «القواعد البالية المستعارة من

علم الجمال وعلم النفس ومن التاريخ» وقد ساعد هذا على إنتشار وتقبل طروحاتهم، اضافة لما انجزه اللغوي الاثنولوجي الكسندر بوتبنيا (١٨٣٥ ـ ١٨٩١) الذي كان يرىٰ ان «الشعر تفكير بواسطة الصور» وانه «لايوجد فن، وبصفة خاصة شعر، بدون صورة»، ومؤرخ الادب الكسندر فيسيلوفسكي (١٨٣٨ ـ ١٩٠٦).

وكان، بعد ان مهد الشكلانيون الطريق امامهم، ان دخلوا في نزاع مع الرمزيين، يقول ايخنباوم «من أجل أن نخلّص من أيديهم الانشائية، فنحررها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية، ونقودها على طريق الدراسة العلمية للوقائع ـ ٣٤» ثم التقوا، بعد ذلك، مع المستقبليين، لأن الاخيرين، كانوا ضد الرمزيين. واستطاعوا أن يخلصوا الدراسات الادبية من اثقال العلوم الاخرىٰ، فموضوع علم الادب، عندهم، يجب ان يكون دراسة «الخصيصات النوعية» للموضوع الادبي التي تميزه عن مادة اخرىٰ. وكان جاكوبسون رائدهم في هذا المجال. بينما كانت المناهج الاخرىٰ، تركب الادب من أطراف اخرىٰ مثل الحياة الشخصية، وعلم النفس، والسياسية، والفلسفة. ويؤكد الشكلانيون، ان هـذه الاطراف ماهي الا موضوعات لعلوم كثيرة ذات خصوصية واضحة.

وكان امام الشكلانيين، خطوة اخرىٰ، وهي توجيه أبحاثهم نحو اللسانيات، في وقت كانت المناهج التقليدية تبحث في تاريخ الادب والثقافة، ويستعرض إنجازات باكونسكي وشلوفسكي وبيالي وبريك في مجال دراسة اللغة الشعرية، والاصوات ويعد مقال شلوفسكى «الفن كنسق»: «أشبه بميثاق للمنهج الشكلي، فقد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل» ومن هنا، ينفصل الشكلانيون عن بوتيبنيا، ويظهر الفرق بينهم وبين الرمزيين بصورة أوضح، عندما يقوم شلوفسكي، بتفنيد المبادىء الأساسية التي وضعها بوبينبيا «حول الصور، حول علاقة الصورة بما تشرحه». ويؤكد ان الصورة لاتعمل علىٰ تسهيل المعنىٰ، انما تحاول خلق رؤيته. ويرىٰ بديلاً عن الصورة في «نسق الافراد» او مايسمىٰ بـ «الاغراب». ويثبت رأيه في اللغة الشعرية واللغة النثرية. وبدءاً بهذه المرحلة، يبدأ الشكلانيون بـ «تأسيس إطروحة مفادها إنه يجب دراسة الملامح النوعية للفن الادبي ـ ٤٣». وكان عليهم، بعد إن أرسوا بعض القواعد النظرية، ان يجعلوا إهتمامهم منصباً في مجال الدراسات التطبيقية، ولم تقف جهودهم عند الشعر، بل درسوا الحكاية والقصة، واحتلت دراسة البناء عندهم أهمية خاصة. وخاصة دراستي شلوفسكي «بسط المعنىٰ» و «ترستام شاندي، لشتين، ونظرية الرواية». وقد حلل في الاولىٰ رواية دون كيخوته، وفي الثانية رواية شتين المذكورة. وتدخل ضمن هذا المجال، دراسة إيخنباوم نفسه «كيف صيغ معطف غوغول» ويستعرض جهوده وجهود جاكوبسون في مجال دراسة الاصوات في الشعر، والايقاعات وعلاقتها بالنظم والنبر. ويخلص بعد أن يستفيض في ذكر أبرز انجازات الشكلانيين الىٰ القول «ان تطور المنهج الشكلي، الذي حاولت تقديمه، قد حدث بشكل نمو متعاقب للمبادىء النظرية، ودون إعتبار ـ اذا شئنا القول ـ للدور الفردي لكل واحد منا... فمنذ البداية، ادركنا أن عملنا هو عمل تاريخي وليس عملاً شخصياً لكل منا بمفرده، وفي هذا تتجلىٰ صلتنا بالعصر ـ ٦٧». وهكذا، جاءت دراسة إيخنباوم بمثابة خلاصة عامة لتطور المنهج الشكلاني.

وفي محور «مفاهيم» جاءت مقالات ثلاث، أولها «مفهوم البناء» ليوري تينيانوف (١٨٩٤ ـ ١٩٤٣) حيث يؤكد ان ثمة صعوبتين تتعلقان بدراسة الادب، الاولىٰ تتعلق بمادة الادب، والثانية ببناء الاثر الادبي، وينطلق في تعليل هاتين الصعوبتين، فيؤكد ان الاولىٰ تعود الىٰ كون الناقد يربط موضوع الدراسة الى وعيه العملي، ولهذا لايكتسب هذا الموضوع معناه الا من خلال هذا الارتباط. وتأتي الصعوبة الثانية عند التعامل مع عناصر البناء الفني، وخاصة عندما تعامل الشخصية على انها كائن حي. فوحدة العمل الادبي، تأتي من بنائه. لأنها ليست كياناً تناظرياً ومغلقاً، بل هي تكامل «ديناميكي» له جريانه الخاص. ولمّا كان البناء، يعتمد علىٰ عناصر معينة، فيجب بالضرورة، أن تتوازن عناصره، فأرتقاء عنصر ما، يؤدي الىٰ تغيير العناصر الاخرىٰ. ويرىٰ جاكوبسون في مقاله «القيمة المهيمنة»، إن المراحل الاولىٰ للبحث الشكلاني، كانت تحليل الخصائص الصوتية للاثر الادبي، ومشاكل الدلالة في إطار نظرية الشعر، فالمهيمنة عنده هي بؤرة الاثر الادبي، لأنها تحكم وتحدد العناصر الاخرىٰ، وتقوي تلاحم بنيته.

وفي مقالته الثانية «عن الواقعية في الفن» يتساءل جاكوبسون: «ما هي الواقعية، بالنسبة لمنظر الفن؟» ويجيب «إنها تيار فني وضع لنفسه هدفاً، نسخ الواقع باكثر مايمكن من الامانة». ويلاحق تطور هذا «المصطلح» وبعد ان يستعرض المدارس التي اهتمت بالواقعية، ويؤكد ان للواقعية أكثر من مستوىٰ، فيمكن ان ينظر اليها من زوايا عدة، ومن هنا، جاءت قيمتها الكبيرة في الفن والادب. وفي المقال المشترك الذي كتبه مع يتنيانوف «مشاكل الدراسات الادبية واللسانية» يتبين أثر مدرسة جنيف ورائدها دروسوسير، في مجال الدراسات اللغوية، ـ التي كانت شرارة إنطلقت منها الدراسات الادبية الحديثة.

يبدأ إيخنباوم محور «في نظرية القصة» بدراسته القيمة «حول نظرية النثر» بأشارة للكاتب الالماني لودفيج (١٨١٣ ـ ١٨٦٥) الذي كان مهتماً بالدراما الشكسبيرية، الذي يؤكد، إن هنالك شكلين سرديين، طبقاً لوظيفة الحكي، الاول هو عملية قص الحدث، ويعتمد الاخبار عن الحدث، وفيه يتوجه الراوي الىٰ المستمعين، فيكون الحكي هنا أحد العناصر التي تحدد الأثر الادبي، والثاني السرد المشهدي، حيث تأتي أهمية الحوار بين الشخصيات في الصدارة، ويتخيل المتلقي أنه يشارك الشخصيات في افعالها، وهذا النمط من السرد متأثر بالمسرح. لأعتماده على الحوار، واعطاء أهمية كبيرة لتقديم الوقائع بشكل حي.

ويرىٰ ايخنباوم، أن الشعر يختلف عن النثر، لأن القصد منه، دائماً، أن يكون ملقىٰ، بينما تكون معظم الاشكال النثرية بحاجة الى اللغة المكتوبة. وهكذا، فالنثر يتميز بكونه مكتوباً، والشعر ملقىٰ. وتتعدد الاشكال في النثر، طبقاً لتعدد انماط السرد، والذي يؤكد هذا، التطورات التي حصلت في فن القص. بدءاً من الخرافة والاسطورة ثم الملحمة، وصولاً الىٰ تطورات الرواية الحديثة. فـ «الديكامرون» ـ مثلاً ـ يوصل فيها الراوي الأحداث، بكلمات بسيطة، متجنباً الوصف المسهب، والشخصيات المركبة، والحوار الفلسفي.... الخ.

وهكذا الامر بالنسبة لرواية المغامرات، لكن التطورات الجوهرية التي حصلت في فن الرواية، جاءت في القرن التاسع عشر، عند كل من ديكنز وبلزاك ودوستويفسكي وتولستوي،

عندما طغى الوصف، والتحليل والحوار عندهم، على الخط الحكائي، وهكذا أخذت الرواية تبتعد عن أصولها «الحكائية»، وتغرو مزيجاً من الحوارات والاوصاف والتأمرت.

ويرىٰ إيخنباوم أن القصة القصيرة تختلف اختلافاً جذرياً عن الرواية، فهما

«شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة، ولهذا فهما لايتطوران في ادب معين، في نفس الوقت، ولابنفس الدرجة من القوة ـ ١١٢».

ويثبت عدة اختلافات جوهرية بين القصة القصيرة والرواية .

فالرواية عندهُ شكل « تلفيقي» ، أما القصة القصيرة ، فهي شكل أساسي . والرواية أتت من التاريخ والأسفار ، أما القصة فقد جاءت من الخرافة ، ومن الأحدوثة . وتُبنى القصة علىٰ قاعدة تناقض ، وتهتم بـالاختصار والخلاصة ، ولا يكون ذلك في الرواية . وهناك تقنية إبطاء الحدث في الرواية وهو مالا نجده في القصة القصيرة ، لأحتواء الرواية على حبكات متوازية ، فانّ البناء فيها يستدعي أن تختم بـ « لحظة إضعاف» وليس لحظة تقوية . وتكون خاتمتها متوقعة ، عكس القصة القصيرة ، وتمثل النهاية في الرواية إنحداراً ، وتكون وقوفاً عند القمة في القصة القصيرة .

ويستعرض بعد ذلك تطورات القصة ، والرواية في امريكا .

ويكاد شلوفسكي يقترب كثيراً في دراسته الشهيرة «بناء القصة القصيرة والرواية» الىٰ إيخنباوم ، لأنه يحاول استخلاص السمات التي تميز الاشكال القصصية ، ثم يركز على الاختلافات بين القصة والرواية ، ويرجع عنده الاختلاف ، الى كون الاولى تتطور الى ذروة نهائية ، أما الرواية فينتهي مسارها قبل النهاية ، بل ان بعض الروايات يكون سردها مفتوحاً ، بحيث تكون الحبكة الرئيسة غير منظمة ، وغير مسيطرة على العناصر الفنية. مما توحي إنها يمكن ان تكون رواية لانهاية لها. وتكون نهاية القصة القصيرة بمثابة الحل، حيث تحل جميع العقد المطروحة. بينما تكون نهايات بعض النصوص الروائية مفتوحة ، ويولي شلوفسكي تقنية القصة القصيرة والرواية إهتماماً كبيراً ، وخاصة التوازي في بناء الحدث.

ويعود إيخنباوم في دراسته «كيف صيغ معطف غوغول» ليقدم دراسة تطبيقية ويرىٰ أن قصص غوغول تحتوي مادة غنية لدراسة السرد. فالحكاية عندة فقيرة، أو بعبارة إيخنباوم «ان التركيب، لدىٰ غوغول، لايتحدد بواسطة المبنىٰ الحكائي، فهذا المبنىٰ يكون فقيراً دائماً أو لاجود له البته ـ ١٥٤»، لأن غوغول ينطلق من وضع ساخر يكون منبهاً لتطور السخرية بموازاة السرد، وهذه صفة تميز معظم قصصه.

ثم يدرس الانساق الرئيسة للحكي في قصة «المعطف» مركزاً علىٰ الصيغ البلاغية، خاصة الجناس الذي كان غوغول شغوفاً به. إضافة الىٰ الاصوات والايقاعات، كما نجد ذلك في إسم الرئيس في القصة.

وتؤلف دراسة توماشفكي (١٨٩٠ ـ ١٩٥٧) «نظرية الاغراض» خاتمة هذا الكتاب. ويفترض توماشفكسي، في مجال نظرية الاغراض، إفتراضة التالي) «ما من عمل فذ كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض ـ ١٧٥». بل ان الغرض يجعل العمل الادبي موحد البناء فالغرض مؤلف من عناصر غرضية صغيرة قد وضعت في نظام معين. وقد تضمنت هذه العناصر حسب نمطين أساسين: أما الالتزام بمبدأ السببية أو التخلي عن هذا المبدأ.

ففي الحالة الاولىٰ تكون بأزاء اعمال ذات مبنىٰ كالقصة القصيرة والرواية والملحمة، وفي الحالة الثانية تكون إزاء أعمال لامبنىٰ لها، أي نصوص وصفية كالشعر الوصفي أو الغنائي أو التعليمي.. الخ..

ويناقش توماشفسكي، قضيتين غاية في الاهمية في مجال النثر، هما المتن الحكائي الذي يعرفه بأنه «مجموع الاحداث المتصلة فيما بينها»، والمبنىٰ الحكائي الذي يتألف من نفس الاحداث، لكنه يراعي نظام ظهورها في الأثر الادبي.

ويتألف الغرض من وحدات غير قابلة للتفكك وصولاً الى جملة غرضية، حيث يسمىٰ، آذاك، هذا الغرض حافزاً، لابمعناه في الدراسة المقارنة. فالحافز ذو اهمية كبيرة في المبنىٰ الحكائي الذي ما هو الا صياغة فنية للاحداث. والحوافز في الاعمال الادبية امـا تكون متعارضة، اي يمكن حذفها دون أن تتأثر الروابط السببية التي تنظم الاحداث، أو تكون حرة، اي يمكن الاستغناء عنها دون الأخلال بالتتابع الزمني والسببي للاحداث، وفيما يخص المتن الحكائي (الحكاية) فتبرز أهمية الحوافز المشتركة. أما في المبنىٰ الحكائي (الشكل الفني للحكاية) فتبرز أهمية الحوافز الحرة، لأنها تهيمن على بناء العمل الفني.

وبعد ان يبين أنماط السرد، وهما الموضوعي والذاتي، يتطرق الىٰ أنساق الحوافز تبعاً لطبيعتها أو خاصيتها، وهي عنده التحفيز التأليفي والواقعي والجمالي.. ويربطها بفن ظهور الشخصيات في العمل الابداعي، فارتباط حافز معين بشخصية يشد انتباه القارىء وهكذا يمكن أن يكون وصف البطل بصورة مباشرة أو في إطار وصف ذاتي. فالاول يتم من قبل الكاتب أو الشخصيات، والثاني بواسطة الاعترافات. التي يقوم بها البطل.

ويختتم توماشفسكي دراسته عن الانواع الادبية، حيث يؤكد إن النوع يعرف من أنساقه، وهكذا تتحدد ملامح الانواع الادبية من أنساقها المهيمنة، أي البارزة والانواع تنمو، وتزداد غنى، وتتفاعل فيما بينها، فقد لانجد تقارباً واضحاً بين رواية المغامرات ورواية لدوستويفسكي، ومع ذلك فانّ الأثرين الفنين فيهما انساق متماثلة، وهما يحملان كثيراً من ملامح نوع آخر هو الملحمة، لأن الانساق التي تفرض التماثل تتفاعل بصورة دائمة، وتنمو، وقد يتفكك النوع الادبي، كما في المسرح ـ على سبيل المثال ـ حيث انقسمت الكوميديا الى كوميديا خالصة، وتراجيكوميديا، تولد عنها المسرح المعاصر. ويدعو توماشفسكي الى ضرورة «إنجاز منهج وصفي لدراسة الانواع» فالاعمال الادبية موزعة على طبقات شاسعة، تتمايز فيما بينها، وتنقسم علىٰ أنماط عديدة ان الدرس النقدي، الذي تقدمه الشكلانية في مجال دراسة القصة ذو أهمية كبيرة، وخاصة في مجال السرد والبناء، وهو ما إستفادت منه المدارس النقدية الحديثة التي إهتمت مباشرة بدراسة النص الادبي وتحليل عناصره.

ما يتركه الاحفاد للاجداد

▪ باسم عبدالحميد حمودي



□ غازي العبادي

تأخذ روايات الماء في جسم الرواية العراقية حجما مرموقا فهي تصور عادة جزءاً من التاريخ الاجتماعي والسياسي فيما تعيش مجموعة من ابطالها مشكلة الحصول على المياه او النضال من اجلها .

واذا استثنينا رواية «الظامئون» لعبد الرزاق المطلبي التي تلبست فضاءً تاريخيا وفضاءً مكانيا لايمكن تحديدهما سعيا وراء عدم التجسيد لحالة خاصة فان روايات اخرى مثل «الاشجار والريح» للمطلبي ايضاً ، «والانهار» للربيعي وقبلهما «اليد والارض والماء» لذي النون ايوب وغير ذلك كثير صورت مشكلات البشر والماء والصراع الدائر حول القيمة الاجتماعية والسياسية لهذه العلاقة المتصلة في بلاد الرافدين .

ان وقفة البطل الروائي العراقي ازاء «الماء» وقفة غير متشابهة بالتأكيد يكمن في اختلاف رؤية الروائي لهذه «القيمة» وهذا «المسرح» ، فالماء علاقة انتاجية تجده في رواية مثل «ام ايشين» لجاسم الهاشمي والماء علاقة مع الحرية او رمز لها تجده في «الانهار» لعبد الرحمن الربيعي و«النهر والرماد» لمحمد شاكر السبع والماء علاقة مع التاريخ تجده في روايتي عبد الخالق الركابي «من يفتح باب الطلسم» و«الراووق» والماء علاقة مع التغيير الاجتماعي والسياسي تجده في روايتي «الراحلون» لقاسم خضير عباس و«المبعدون» لهشام توفيق الركابي فماذا فعل غازي العبادي في روايته الاولى وهو يصور احداثها بين الارض والماء والناس في مرحلة تاريخية واجتماعية محددة ؟

لقد جسد العبادي النار والماء كبطلين لروايته الاولى «مايتركه الاحفاد للاجداد» فالهور كمسطح مائي هو المساحة الممتدة داخل ارض الرواية وحولها ، ومياهه الطينية المختلطة بالارض المجاورة مسرح اساسي للحدث رغم ان عموم الاحداث تجري بين مضيف وسدرة واكواخ فلاحين موالين للشيخ وثائرين عليه .

الماء كان مكاناً للقاتل والقتيل كما كانت النار ، ووسط الماء غرق حسوني (من ازلام الشيخ) وماريميا (ابنة محسن المحمد الثالثة) وقد تماسكا بعد صراع ، ووسط النار دخل جاسم الكرسوع (من رجال الثورة) مع معذبه (ابو شديد) وهو من رجال الشيخ ، فقد احتضنه الكرسوع بعد ان رش النفط عليه واحرقه معه .

تتعادل الصورتان هنا بين الماء والنار ويرتفع هذان المشهدان وسط جو سادي اراده الروائي صورة لسلوك احد ابطاله الشيخ مزعل ولكنه استخدم هذا الجو لحسابه الخاص في مشهدين متعاكسين .

هذه الرواية تأتي بعد عدد من المجاميع القصصية للمؤلف ، وقد نسجت احداثها لتصور جزءاً من تاريخ العراق خلال الاحتلال البريطاني ابان نهاية الحكم العثماني ، ومواقف رجال منطقة الدواية تجاه هذا الغزو .

يقسم المؤلف ـ كما هي العادة ـ الرجال الى كفتين ، كثيرة تقف ضد الانكليز وتريد ان تستقل بارضها او تساند العثمانيين (فتخوض معهم معركة ضد الانكليز بقيادة سليمان العسكري الضابط العثماني الذي ينتحر اثر خسارته المعركة) ، واقلية تريد ان تحكم وتستبد باسم القوة الحاكمة الجديدة ويمثلها هنا الشيخ مزعل الطوفان الذي استطاع بمساعدة الانكليز الذين تمركزوا في البصرة ان يزيح من المشيخة شقيقه الذي التحق بقوات تتمركز في الناصرية ليخوض معهم معركة الموت والحياة .

وسط الرواية وتحت سلطة زعامة مزعل الطوفان ظل امهير الحيد ومحسن المحمد يعارضان تسلط الشيخ ويقفان ضده ويتصديان لاعتداءاته المتكررة للفلاحين (تخليصها لزامل السدخان من الموت غرقا على سبيل المثال) لكن الشيخ لايريد قتلهما بلا سبب اجتماعي واضح بل يتحين الفرص لذلك حتى يبطش بمهير الحيد بعد ان قتل ابن محسن المحمد ثم غرقت ابنته ماريميا مع حسوني ، وعندما يأمره الانكليز الذين تمركزوا بسفنهم بعقاب الذين يعتدون عليهم يأمر ازلامه بحرق اكواخ الفلاحين في ليلة غريبة التفاصيل تذكرنا بنيرون وهو يحرق روما ليعيد اليها طهرها من جديد ، لكن جنون مزعل الطوفان هنا جنون مفترض وتصرفه متأثر بقراءات الروائي ذاته .

ان «مايتركه الاحفاد» تحفل بذلك النفس الدرامي القادر على رسم الشخصيات بمهارة وتحريكها على مسرح الاحداث بعمق وبقدرة على التأثير كما ان خيوط البناء الدرامي تتحرك وفق دربة خاصة تتجلى في كثير من التفاصيل التي تحتشد بها الرواية ، فتصرفات مزعل الطوفان التي تبدأ باصدار قرارات من نوع بناء السدة الترابية لقاء اجور او احداث جريمة جديدة بحق الفلاحين ، تبدأ بعد تنفيذ حدث خاص فهو يسوق زامل السدخان وسط المضيف معترفا بمساعدة امهير ومحسن له على النجاة من الموت ليطلب منهما دفع دينه (وهي عقوبة سهلة) ثم يطلب مساندته من العشيرة ضد الاعداء وهو يعلن عن هدر دم امهير الحيد الذي ذهب ليرى الشيخ السابق مجهول ثم يطلب من الفلاحين بناء السدة الترابية استناداً لاوامر الانكليز .

ويكون مشهدا موت امهير الحيد ومحسن المحمد من مشاهد الذروة في العمل الروائي فمهير يطعن بفالة (عصا طويلة تنتهي باصابع حديدية مسننة) في رقبته ثم يمتلىء جسده بطعنات فالات اخرى (ص ٦١ ـ ٦٢) ولكنه يتماسك ويمشي حتى مضيف الشيخ ويسقط امامه وهو يصرخ بأسم ولده سبع ثم يحمل على بعض الفالات التي قتلته ليدفن في الجانب الاخر من الهور وسط قبور الاطفال والمساكين

والذين لا اصل لهم فيما يموت محسن المحمد في كوخ امهير الحيد يوم حرق قرى منطقة الدّواية مثل الفاخرة والبدر وفتك مزعل الطوفان بالناس فيدفن قرب صديقه امهير كما اوصى سابقا .

ان غازي العبادي يطرّي الجزء الاول من روايته بكثير من التفاصيل التي تصور الحياة الداخلية للقبيلة مثل احاديثها عن سبع ابن امهير الحيد الذي ترك ارض القبيلة الى ارض احمد الرفاعي هاربا من شائعات تتحدث عن قتله للاطفال يرددها الناس وزوجة ابيه وعن تحركات امهير الحيد وسط الهور في قارب استأجره من فلاح اراد سرقته وعن سدرة الهندي كما تحفل بقصص واحاديث من الفولكلور منها خوض في تفاصيل ابي زيد الهلالي وعبد زنجير (ص ١٧) وعبد الشط (٣٢) والطنطل (٤١) وحكاية ام عامر والشعر الشعبي المفصح وغيرها كثير ، وكل ذلك جاء منجسما مع حركة الرواية النامية التفاصيل المنتقلة من ذروة الى ذروة بعناية وخبرة .

وينتهي الجزء الاول من الرواية بموت طرفي المعارضة في القبيلة (امهير ومحسن) وبمقتل الشيخ المعارض مجهول الطوفان وحرق قرى الرواية وتطويع اهلها وهرب العثمانيين وسقوط التجربة العسكرية الاولى للثوار ودخول السفن الانكليزية الصغيرة مياه النهر والاهوار ليبدأ الجزء الثاني بظهور سبع بن امهير الحيد الذي ظهر طيلة هذا القسم ساعيا للانتقام من قتلة ابيه واحداً بعد اخر بادئاً بالملا دندوش (كاتب الشيخ) ومنتهياً بالشيخ ذاته .

في هذا القسم يتم قتل الملا غرقا وسط الهور (الماء) ويحرق مضيف الشيخ (النار) وتحمي النساء (الماء والنار) ارض الرواية عندما تتقدم السفن الانكليزية الصغيرة بعد اصابة الشيخ لتنتقم له لكن قائدها يعدل عن ذلك عندما يرى النساء وقد ملأت ارض الشاطىء واحتلت الدواية فيرمي طلقاته في الفضاء تحية وتكريما لبطولة العراقيات .

واذ يترك سبع الشيخ مزعل بين الموت والحياة وقد قطع الطبيب الانكليزي لسانه علامة على شلل الخيانة وضعفها فان سبع يدفع بسيف بن محسن المحمد الى دعوة النساء للعودة بعد ان فقدن ازواجهن وهو يخب على فرسه حيث سدرة مريم (شقيقته) .

ومن هناك اختفى (ولم يره احد سوى الحاج راهي) متجها الى الفلاة منتظراً اياما اخرى فيما بدأ الاطفال يروون قصص شجاعته وينتظرون عودته .

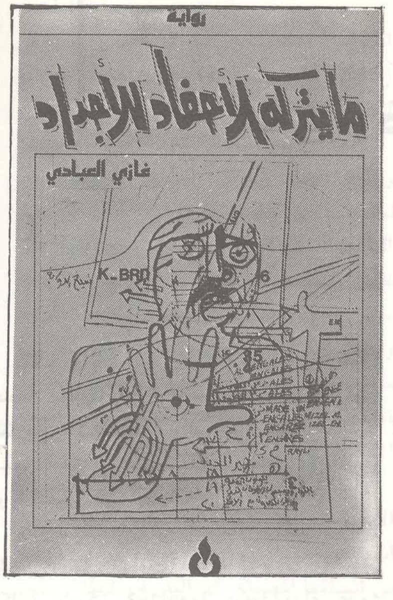
ان انتهاء الاحداث باختفاء المنقذ (الى حين) وشلل الخيانة (لم يعد مزعل الطوفان يخرج من بيته ليحكم) يضع احداث الجزء القادم من الرواية في اطار تاريخي واجتماعي جديد .

لقد اضاف العبادي للعمل الروائي رواية جديدة متقلة بنكهة الماضي القريب الذي لايعرف تفاصيله الكثير من الاحفاد ولكننا كنا نتمنى لو تخلى العبادي عن عادة الروائيين العراقيين (وعدد كبير من الروائيين العرب) في صنع الشخصية ذات المستوى الواحد تلك التي تحمل الخير كله او الشر كله وتتحرك وسط مسرح الاحداث بالمستوى الوحيد (اخلاقيا او اجتماعيا او نفسيا) على اساسه ، ذلك ان للحياة تعقيداتها وللشخصية الانسانية اغوارها الدفينة التي لايصح ان يضعنا الروائي امام جانب منها دون الاخر ، نقول ذلك لاننا نجد في العبادي قصاصا جيداً او روائياً يملك الخبرة واحتشاد التجارب وما صنعه من تاكيد على صيغتي الماء والنار داخل جسم الرواية الحافل بالاحداث يدل على قدرة طيبة لايصال العمل الروائي الى اطار الرؤية الشاملة التي تعطي رمزها اصالاته وخصوبته ايضا .

لقد استخدم العبادي صورة درامية جديدة في ادارة الصراع داخل عمله الروائي بالموافقة الدائمة بين مشاهد التضاد بين الماء والنار وهو يسعى لتأكيد قيمة الحياة .

ان نسيج العلاقة المتصلة المباشرة بين هذين الكائنين (الماء والنار) هي علاقة انتهاء وموت واحد من الجانبين (النار) ولكن العبادي يتمسك بالماء كعامل انتهاء حينا (غرق ماريميا وحسوني ، غرق مضيف الشيخ) وكعامل تطهير حينا اخر (غرق الملا دندوش) وبالنار كعامل له ذات الفعل (حرق شديد) وبالنار - ايضا - كعامل موت وحياة معا (احراق قرى الفلاحين في قرى الثورة لتشتد ثورتهم على الانكليز وازلامهم) وهو فعل له دراميته المتأثرة عند الروائي بتفصيلات اوربية لامجال للتوسع فيها هنا .

ان واقعية التفصيلات داخل هذا العمل الروائي قد نقلت البناء الروائي من الصورة الواقعية التي يعنيها الكاتب الى المجاز الرمزي لكل فعل درامي وهي صورة من صور القدرة على استخدام طرفي المعادلة الدرامية باتقان شديد وتحريكهما وفق خبرة الروائي في الاداء



بحيث يختلط الرمز بالواقع وتتلاشى - عمليا - صورة الواقع (العملي) بينهما ليغدو التحليل النقدي في مأزق مفترق طرق يستطيع بمرونة ان يستكمل داخلها مهمة الروائي في الايحاء .

وتبدو استعانة غازي العبادي بالفولكلور وابراز شخصيات مثل عبد الشط وطنطل الارض والماء دعما لهذا الاتجاه الذي يأخذ معنى الرمز وهو يجسد الواقع ، ففلاحي الرواية - يومذاك - يضعون شخصيات من هذا النوع في المجال الواقعي لا الرمزي ولا الغرائبي او التغريبي وهم يتعاملون معها بايمان وصدق بحيث يغدو مجال الترميز (ضمن جوها) ضعيفا ولكنه من جانب اخر يحيط المشهد الواقعي (احراق القرى واغراق بعض الشخصيات وسط الماء) بالمعنى الرمزي دون ان يدفعك الى ذلك وهذا واحد من اسرار نجاح هذا العمل الروائي الذي يستحق الكثير من الاشادة .

ان صورة اعتماد التضاد قد صنعت عنوان الرواية فما الذي يترك الاحفاد للاجداد ؟ لقد كان الاجداد هم ابطال هذا العمل الدرامي المثير للنقاش ولعل فعل (الاحفاد) الجرىء والجيد انهم دونوا التفاصيل ضمن رؤيتهم الخاصة له وبذلك استطاع هؤلاء حل التضاد المفترض واعادوا تجسيد ماجرى حقا ضمن فهمهم الحضاري لمستوى تجربة ضخمة حدثت ذات يوم في جنوب العراق ابطالها فلاحون ومياه ونيران وانكليز وثورة عارمة .

رأي

الثيمة الاجتماعية في «الحب فوق هضبة الهرم»

■ جمال نجيب التلاوي

ان المشـاكل التي تزلزل مجتمعنا الان ليست وليـدة الصدفة، وانما لها جذورها واسبابها ولعل الكثيـرين يتفقـون على ان ثمـة تغيـرات جذريـة حدثت في المجتمـع المصـري في السبعينـات، وأدت الى زلزلة اعناق المجتمع وقيمه ونشأ جيل جديد .. فاذا به ينظر للماضي في غضب وسخط وللمستقبل في حزن ويأس.... وليس امامه الا مواجهـة الحـاضـر بواقعـه المؤلم... وعليه ان يختـار بين طريقين امـا ان يسلك طريق الشـرفاء فيضيـع في التيـه واما ان يتسلق وينافق.. ويسير في موكـب الاغنيـاء.. ونجيب محفـوظ كاتب شديـد الـوعي بواقعـه.. شديد الحساسية لتطور مجتمعه ولقد وجدنا العدد الاكبر من مبدعينا وقد انفصلوا عن مجتمعهم ولم يحـاولـوا التعبيـر عن هذه القضـايـا الجـديـدة التي طفت على سطـح الـواقـع.. خاصـة كبـار مبـدعينـا ولم نجـد في كتـابـات نجيب محفـوظ الاخيـرة غيـر هذه المجموعة «الحب فوق هضبة الهرم» التي تحوي قصتين طويلتين همـا «أهـل القمة و«الحب فوق هضبة الهرم» موضوع بحثنا، استطاعا التعبير عن هذه القضـايـا الجـديـدة،.. لكن الى اي مدى استـطـاع نجيب محفـوظ ان يقيم جسـرا من التـواصـل الفني بين قضـايا الجيل الجديد وبين عالمه الروائي؟

واذا حاولنـا ان نتتبـع خطـوات شخـوص هذه القصة من خلال مجابهتهم للواقع على المستوى الاجتمـاعـي فنجـد ان هنـاك اربـع مراحـل او خطوات.. سوف نتتبعهم فيما يلي:

□ المرحلة الاولى:

وتمثـل الصـدام الاول لعـلاقـة البطـل «علي عبدالستار» بالواقع المتمثل في عمله.. فالعمل لايحتـاج له، يكتشف ان عمـالـة زائـدة، وان لاكـرسي له في العمل.. وان عليه ان يحضر في مواعيـد الحضـور والانصـراف المتـوقـع ومابين هذين المـوعـدين هوحر فيمـا يفعله.. فالعمـل اذن لايشغـل فراغه ولايحل له مشكلته، فلا يفيد منـه ولا يفيـده.. فالحـل امـامه هو التسكع في الشـوارع وراء النسـاء، حتى تأتي «رجاء محمد» المـوظفـة الجـديـدة فيشعـر بنشـوة كبيرة وبهجة عارمـة فقد وجد مايشغله وما يملأ فراغه العاطفي لذلك يكرر كثيراً عبارة «ماهذه البهجة المنعشة؟» ويهرب معها من ملل العمل وتتقد في ذهنه فكرة الهجرة والعمل في الخارج.. فيصبح توافقه مع العمل هنا سلبيا...

البطل «علي عبدالستار» + ملل = عدم توافق وتكون النتيجة على المستوى الاجتماعي: الفشل.

ويظـل البـديـل الـذي يحـوي هذه المعـادلة الى النجاح هو الحلم بالهجرة في يوم ما.

□ المرحلة الثانية:

وهي تتمثـل في ذلـك الجـديـد الذي يفاجـىء الاسـرة وهـو الخطيب الـذي يتقدم لخطبة «نهى» الطالبة في الثانوية العامة. ان الخطيب (عمل في السعودية اعواما، يملك شقة في المعادي وسيارة نصـر) وهـو سبـاك. وتقع الاسرة في حيرة فالاب يقبـل من حيث المبـدأ، والام ترفض من حيث المبدأ تقول له (ليس من مقامنا) ص ١٦٦. فيرد عليهـا الاب بواقعيـة تحمـل المـرارة والالم والسخـريـة من الـواقع الكئيب (انتهى مقامنا من زمان) ص ١٧٦.

أمـا «مهـا» الاخت الكبـرى «وعلى» فهمـا ينتظـران رأي نهى».. والجميـع مقتنعـون تماما بأن الحل هو الهجرة للخارج فالوالد كان يظن ان الخـلاص في مجتمعنـا هو «العلم والعمـل» ص ١٥٢ لكنـه في النهـايـة يكشف انهمـا لايوصلان لحـل، ويعتـرف بالحل الجديد (أن تعملوا ذات يوم في الخـارج) ص ١٥٤ فالهجرة (الحل الذي لايتحقق للكثيرين) ص ١٥٤ والام تحلم ان تتم ابنتاها التعليم وان تعملا حتى يتقدم لهما رجلان كبيـران في الســن ولـهمـا ثروة. على ان هذه الاحـاديث عن (الاسعـار ترتفـع ونحن ننخفض) ص ١٥٣ فان الوالد يطلب من «علي» الا يذكرها امـام أختيـه (حـذار ان تردد ذلـك امام مها ونهى) هذا الاسلوب الـذي يتبعـه الاب مع بنـاتـه يمثل سياسة التخدير والتمويه واخفاء الحقائق عن الشعب.

مع كل هذه الافكـار التي تراود اذهـان افـراد العـائلة يأتي موقف «نهى» واضحـا وصـريحـا «موافقة» ويعلق «علي» على ذلك (هو مقبول من ناحيـة المبدأ، انه ينتمي اليوم الى طبقة جديدة) ص ١٦٧.

ويصبح توافق «نهى» مع الحياة واقعيا وايجابيا:

فتكون المعادلة: نهى + السباك واقعية الزواج والتوافق

وتكون النتيجة على المستوى الاجتماعي: النجاح

ولعل هذه المرحلة هي المواجهة الوحيدة مع الواقع التي يتحقق لها النجاح.

□ المرحلة الثالثة:

تتضح في مواجهة البطل للصحفي الكبير القديم.. وهي مواجهة بين جيلين الجيل القديم والجيل الجديد اوجيل الاباء وجيل الابناء ونلاحظ ان «علي عبدالستار» يقابل الصحفي «عاطف هلال» مرتين وفي كل مرة يكون بطلنا في قمة التأزم، وكأن القاص ينبهنا الى انه في وقت الاومات لابد من التقاء الاجيال وتواصلها فربما يجد جيل الابناء الخلاص عند جيل الاساتذة والاباء.. والصحفي يمثل الاباء بحكم سنه وخبرته، ويمثل الاساتذة والمفكرين بحكم طبيعة عمله. فهل العودة للماضي او لجيل الاباء والاساتذة هي الخلاص؟

يتساءل «علي عبدالستار» (الايوجد رأي عند جيل الاساتذة؟) ص ١٥٦. ويذكر له الحلول التي قابلها والتي يرفضها (توجد امثلة كثيرة أرفض ان اقتدي بها) اعرف اسرة حلت مشكلتها بالدعارة، وعرفت زميلا احترف السطو على الشقق في اثناء الصيف) ص ١٥٦ فينصحه الصحفي بالهجرة ثم يناقض نفسه ويكمل (انا أحتقر الحلول الفردية) ص ١٥٧ وكان «علي» يعلم ان الصحفي يساري فقال له بهدوء (جئتك عارضا ازمة ملحة تتطلب حلا عاجلا وها انت تنصحني بالانخراط في عمل سياسي من اجل تغيير المجتمع، وعلى ذلك فعلي ان انتظر حلا لمشكلتي مع القرن القادم) ص ١٥٧ ويكتشف زيف الاساتذة فيؤكد (انهم كذابون.. ومع ذلك فهم يكذبون باعلى صوت ويتصدرون القافلة) ص ١٥٧. انها صدمة مع جيل الاساتذة اصحاب الكلمات الجوف.

ويقابل الصحفي مرة ثانية عندما تشتد به الازمة بعد ان يخطب زميلته «رجاء» ثم يفشل ويهرب منها. فهل هو ينشد الخلاص عند الاساتذة ام يعتبرهم مسؤولين عن هذا الضياع؟ لكنه لايتمالك نفسه فينفث غضبه في الصحفي (تحرر من الاكليشيهات لتعرف الدنيا على حقيقتها) ص ١٨٠. انها صفعة من «علي» على وجه الصحفي المنافق ثم يعريه امام نفسه (ماذا كنت؟ وماذا اصبحت؟ وثبت في الوقت المناسب من السفينة وهي تغرق) ص ١٨١ لقد عرف حقيقة الصحفي صاحب القيم المزيفة (انت من الذين باعوا الدنيا وخسروا انفسهم) ص ١٨١ وفي اليوم التالي (بدأت بعاموده اليومي في الصحيفة فوجدته يتحدث عن الطوفان الجديد، وانه لن ينجو من الغرق الا من يلوذ بسفينة المبادىء) ص ١٨٠ ويتركه وقد خفت ازمته النفسية بعض الشيء.

فتصبح معادلة التوافق مع جيل الاباء والاساتذة سلبية

علي عبد الستار + عاطف هلال ← نفاق الصحفي + صراحة علي

الجيل الجديد + جيل الاباء والاساتذة← = الانفصال وعدم التوافق

اذن النتيجة على المستوى الاجتماعي: الفشل

□ المرحلة الرابعة:

وهي تمثل محاولة البطل لتحقيق ذاته والتعلق باي امل قد يشعره باي نوع من الاحباط يخرجه من الاحباط المسيطر عليه. ان علاقته بزميلته «رجاء محمد» محاولة للتواصل مع العالم وتحقيق الاستقرار بطريقة شرعية. انها العلاقة التي تسير معنا طوال القصة فتخفت أحيانا ممثلة خلفية للوحات أخر وهي الحبكات الفرعية - Sub Plots مثل حكاية «نهى» وحكاية «علي» مع الصحفي واحيانا اخرى تبدو واضحة وتصبح هي اللوحة ذاتها في حين تتراجع الحبكات الفرعية لتمثل الخلفية. ان رغبته في التواصل مع الاخرين وشهوته العارمة سرعان ما يتحولان الى عاطفة حب تربطه «برجاء» وربما يوحي اسمها بانها الرجاء بالنسبة له والامل. وفي اول موعد غرامي بينهما في «الامريكين» يكشف كلاهما اوراقه للآخر فتحكى له قصتها مع خطيبها السابق التي فشلت بسبب الفقر، وعندما يقص عليها ظروفه تدرك انه لن يمثل لها الخلاص (جاءت مدفوعة بحب الاستطلاع، والامل فتلاشى كل شيء في هيكل الحقيقة العارية) ص ١٥٦ اما رجاء فهي صورة للبنت العصرية التي تأخذ الحياة بطريقة واقعية وعقلانية (ماهي الا فتاة عاقلة تبحث عن زوج مناسب) ص ١٦٥.

لكن البطل يضيق بالعقل ويكفر بالعقل (مافائدة العقل في عالم لامعقول؟) ص ١٦٥ انها صرخة يكررها كثيرا... فهي ادانة للعصر المادي المجنون.

وعندما يفكر في الزواج بعقلانية يجد ان ذلك حلما مستحيلا (اني مفلس، يلزمني عمر طويل لكي اقتصد المهر، وثلاثة اعمار لاجمع خلو الرجل، فاذا لم يكن من التعقل بد فلنفترق) ص ١٧١. فالعقل ضد الحب وضد التواصل، العقل = لاشيء وضياع. ويرى البطل أن الحل أحد اشياء ثلاثة:

(١) الهجرة (٢) السياسة (٣) مغامرات لاتخطر بالبال ص ١٦٦

الهجرة ينتظرها ولكنها لاتأتي له... والسياسة



قد كفر بها ولاتناسبه فيكون امامه الحل الثالث (مغامرات لاتخطر بالبال) وبالفعل يقرر أن يخطب «رجاء».

ورغم صعوبة ذلك تتم الخطبة ويواجهون تساؤلات الاسرة والرفاق.. ويواجهون الظروف الصعبة.. وتعلق «مها» بسخرية على جيل الاباء «تمتعوا بشبابهم في ايام يسر ورخاء ولم يخلفوا لنا الا اطلال» ص ١٧٥. وينعى على جيله (نحن نلقى الاهمال والضياع على حين تتغنى الحناجر بالوعود المعسولة) ص ١٧٣.

غير ان السؤال المعجزة الذي لايجد له حلا هو سؤال ام خطيبته (حتى متى تنظر؟) ص ١٧٦ انه الانتظار العقيم حيث يعلق «علي» (اني انتظر معجزة، انتظر عونا من الخارج، خارج ذواتنا. لم اتعلم شيئا ينفعني. أحمد عبدالمقصود (السباك) يعيش عصره اكثر مني الف مرة. اني اتحدى واحلم ولكني لاافعل شيئا) ص ١٧٥.

انه يعيش في احلام.. بالهجرة وبعون يأتي من المجهول.. انه صورة للبطل السلبي المقهور.. البطل غير بطولي Anti - heroic Hero فهو انسان عادي جدا مقهور جدا... اما خطيبته فانها لاتحلم.. الواقع حطمها ودمرها ففقدت القدرة على الاحلام، هي لاتحلم وهو حلم عاجز..

اذن ـــ الحلم = العجز

ويصرخ «علي» (اين الحل؟ المسألة افظع مما تصورنا) ص ١٧٧ء صرخة حزن والم ويأس ولايجد امامه غير الانفصال فتقول خطيبته (كنت في جنونك افضل منك الان الف مرة) ص ١٧٨ ويتم الانفصال والهروب.

وفي هذه الفترة من اليأس يفكر في الاجرام كما فكر في بداية القصة في الحرام (في تلك الايام تابعت باعجاب مغامرات الارهابيين في الصحف. انهم ينفجرون في اركان البلد معلنين عن نبض جنين ينمو في رحم الغيب) ص هذا الجنين هو الطوفان الذي سوف يفرقنا اذا ماستسلمنا له فالجنين قد يكبر ويصبح عملاقا.

وفي لحظة ضعف يذهب «للامريكيين» ويقابل «رجاء» ويعود الحب... ويلغي العقل تماما (يلزمنا قدر من الجنون تلقى به عالمنا المجنون) ص ١٧١.

فالعقل = الفشل، والجنون = النجاح

وفي لحظة الجنون يقرران الزواج ويتزوجان بالفعل. ويعلق والده (انتم جيل مجنون قدم لي سببا واحدا يبرر تصرفك المضحك) ص ١٨٩. وذلك بعد علمه باتمام الزواج وبعد اتمام هذه الصفقة المجنونة التي جاءت بعد الغاء العقل ترى هل حققا التوافق مع المجتمع المحيط بهما؟

من المتفق عليه ان الشكل لاينفصل عن المضمون، وبالتالي فمضمون العمل هو الذي يفرض الشكل الذي يلائمه ويحسن عرضه، وهنا قدم نجيب محفوظ الشكل التقليدي في القص حيث نعرف الحكاية من خلال الراوي ـ الأنا» First Person Narrator الذي يروي لنا الاحداث من خلاله هو ومن وجهة نظره هو رغم ان هذه الطريقة بسيطة وواضحة لكنها هنا وجدت قصورا حيث شابتها بعض الاخطاء من حيث تحديد زاوية القص والملل الذي يتسلل الينا من خلال القص المتواصل من البطل بضمير الانا.

كما ان القصة تعتمد على الحبكة والحدوتة التقليدية المتعارف عليها في القصة منذ القرن السابع عشر حيث نجد حبكة اساسية مع نمو الحبكات الفرعية فالحبكة الرئيسية هي حكاية علي ورجاء» ويتخللها حكاية «نهى» وحكاية الصحفي وهما باهتتان غير واضحتين)

ومما يؤخذ على هذه القصة ايضا مايسمى بتوافق الظروف « ,,CO - Incidences اي خلق مصادفات لاتحتملها منطقية العمل وتبدو انها مصطنعة وفيها الصنعة Fabrication وقد وضحت في هذه القصة مرتين: اولا لقاء الصحفي خاصة في لقائه الثاني حيث كان متأزما وذهب لمقهى «الحرية» فوجد الصحفي حينما كان يتمنى لقاءه.

ثانيا: بعد انفصال «علي عبدالستار» و«رجاء محمد» «ذهب» علي» للامريكين مكان لقائهما الاول فيجدها هناك في نفس الوقت وكأن هناك موعدا نتفق بينهما.. ان هذين المثالين غير مقنعين منطقيا.

وبعد فالقصة قد خلت من اي تكنيك حديث وانما تعرض زمنيا بنفس توالي ترتيب الاحداث.. وربما يكون نجيب محفوظ الذي احس بوطأة مشاكل هذا الجيل قد اثر ان يعرض مشكلتهم بطريقة بسيطة وواضحة حتى تصل للعامة بسهولة ويسر وإن كان هذا غير مبرر فنيا.

وبعد فلعل هذه القصة تعد صرخة أديب رائد في وجه المتغيرات التي قلبت موازين المجتمع وضخمت مشاكله.

■ مناقشات

منهجان ورؤيتان

■ باقر جاسم محمد

□ ملاحظة أولية :

أظهرت حلقات المربد السادس الدراسية وجود تيار نقدي ليس من التجني أن نصف خطابه النقدي بالاستعصاء على مستوى المبدعين والباحثين كذلك . والملاحظ أن ممثلي هذا الاتجاه يرتبطون بصورة أو بأخرى بالمدرسة البنيوية . ولقد فعلت مجلة الاقلام حسناً إذ قدمت أربعة أبحاث من ابحاث المربد السادس تدور حول محور الشعر والفنون (١) ، مما يتيح لنا فرصة مناسبة لأجراء مقارنة واستخلاص نتائج اولية حول قيمة الانجاز النقدي المتحقق في خطاب هؤلاء البنيويين . وارجو أن لايفهم من كلامي هذا انني أرد على البنيوية أو تطبيقاتها النقدية ، وانما انا اناقش تطبيقاً نقدياً سيئاً بصرف النظر عن جذوره المعرفية أو إنضواءاته المدرسية . ولسوف نكتفي هنا بأجراء مقارنة بين بحث الاستاذ طراد الكبيسي المعنون (الشعر والكتابة / القصيدة البصرية) وبحث الأستاذ بنعيسى بوحمالة المعنون (الشعري والتشكيلي) . واذا كنا لانعتقد بان على النقد أن يقفو أثر الأستاذ طراد الكبيسي أو الاستاذ بوحمالة ، وان لكل ناقد أسلوبه الذي يدل عليه في البحث والاستقصاء فان علينا أن لاننسى أن لكل قاريء حق التفاعل مع الخطاب النقدي . ولن يكون له ذلك الا عبر الفهم لمضمون الخطاب النقدي ، واذا ما أخل الناقد بحق القاريء هذا صار لزاماً وضع مجمل الخطاب النقدي موضع التساؤل !

□ أولاً : بحث الاستاذ بنعيسى بوحمالة (الشعري والتشكيلي) اذا كان القول بتبعية النقد للأبداع على المستويين التاريخي والواقعي يؤدي حكماً الى اعتبار أزمة النقد نتيج ورديف لأزمة الابداع فان ذلك لايعني النقد من بعض المسؤولية اذا أختار عامداً السير في مسارب وافاضات غير مفضية الى تاسيس خطاب نقدي جديد بان يحتل مساحة اوسع من المساحة المطبوعة في الدوريات والكتب وذلك بان يكون فاعلاً ومؤثراً في الوعي الثقافي الجمعي بما يؤدي الى اغناء هذا الوعي وتحصينه ضد الركاكة والضعف والشحوب الذي كثيراً ما يتفشى في النتاج المطبوع نتيجة لهدم جسور التواصل مع المتلقي . ولعل من مظاهر هذا الخيار المغلوط تشبع النقد بالغموض بما يجعل منه ليس مفتاحاً للمنغلق من النصوص بل منغلق اضافي يحتاج من يفسره . وذلك ناتج عن محاولة بعض النقاد أن يرتدي عباءة الابداع من خلال كتابة نصوص نقدية تتصف بدرجة عالية من الغموض وصياغة لغوية اشارية شديدة التعقيد والتعمل تجعل من الصعب ، إن لم يكن المستحيل ، تقرير أو توصيل ماهية المقصود من خطابهم النقدي . فلقد وقع في ظن هؤلاء أن الناقد الحق هو الذي يصوغ نصاً مجاوراً للنص المنقود ، وهم بذلك قد جعلوا من النص المنقود مجرد «مناسبة» لكتابة خطاب نقدي يتسم بشيء غير قليل من تراكم المصطلحات والتراكيب والاحالات غير المجدية وبذلك يختنق النص الاصلي ويصبح هم المتلقي فهم واستيعاب النص المنقود . نخلص من ذلك الى القول بأن تسربل الخطاب النقدي بالغموض ، والغموض ليس عمقاً أو ميزة ، من مظاهر أزمة النقل التي يتحمل وحده وزرها .

وبعد هذه المقدمة الضرورية لبسط أساس مناسب للمداخلة التي سنوردها في اجراء مقابلة ومقارنة بين البحثين اعلاه ، نبدأ بالقول أن بحث الاستاذ بنعيسى بوحمالة يمثل اصدق تمثيل ظاهرة التغميض في النقد ، ولقد أخترنا أن نناقش البحث في اربعة مستويات هي مستوى العنوان ، ومستوى المصطلح ، ومستوى النص ومستوى المنهج .

اولاً ـ العنوان : العنوان الكامل لبحث الاستاذ بوحمالة هو «الشعري والتشكيلي ، مقاربة دلالية لعلائق المجاورة . نموذج قصيدة (الموت في الحب) لعبد الوهاب البياتي» . ونلاحظ هنا أن الباحث قد اسقط الاشارة الى الطرف الثاني من (مقاربته الدلالية لعلائق المجاورة) إذ لم يشر في العنوان الى لوحة آدم حنين بأعتبارها الطرف الثاني من (ثنائيته) ولرب قائل يقول بأن هذا الاسقاط غير ذي اهمية ، ولكن العارفين بأصول الدراسة البنيوية ، والاستاذ بوحماله واحد منهم ، يعرفون بأن مثل هذا الاسقاط غير جائز لأن التشكيلي وهو هنا لوحة دم حنين ، بوجوده مع النص الشعري قد شكلا دافعاً للكتابة كما انه ليس للاستاذ بو حمالة اهمال الاشارة لأحد طرفي بحثه وهو الذي يتجرأ على القول بأن (النص الشعري يرتهن ، بشكل أو بآخر بالغلاف وحجمه ولونه ، بالعنوان الشامل للمجموعة الشعرية كلها ، بالمستنسخ المعروف (دار الطبع ومكانه وتأريخه وصيغة «الحقوق محفوظة للشاعر أو للجهة الناشرة» . ونجابه نفس المشكلة ، اعني عدم دقة العنوان ، عندما نقرأ عنواناً جانبياً هو «التعدي النصي وتذبذب ميثاق القراءة الشعرية» . فاذا فهمنا التعدي النصي بمعنى انفتاح دلالات النص كما يقول البنيويون والتذبذب باعتبار وضوحه ، فأن علينا أن نعاني كثيراً لتفسير عبارة «ميثاق القراءة الشعرية» دون نتيجة مؤكدة تجعل

لمعاناتنا ثواباً هو الفهم والتواصل مع النص بسبب من الاستخدام الشاذ للفظة (ميثاق) والتي لاينجدنا معناها القاموسي في فهم ورودها في مثل هذا السياق .

ثانياً : ـ لايمكن فهم المصطلح في أي بحث الا بطريقتين هما بالاستناد الى اضاءة نص البحث لمدلول المصطلح اولاً ، وثانياً بالرجوع الى الادبيات المتعلقة بنفس موضوع البحث اذا ما فشلت الطريقة الأولى . وسنناقش هنا بعض الاشكالات التي انطوى عليها استعمال الاستاذ بوحماله للمصطلح :

١ ـ مصطلح (ميتالغة) : يستعمل الباحث هذا المصطلح استعمالاً مضطرباً لايعين على فهم مدلوله . واذا جربنا الاستعانة بمصدر بنيوي لايضاح ما إنبهم واستغلق من المصطلح فسنجد الدكتور جابر عصفور يوضح مفهوم الميتالغة بقوله «ميتالغة (مابعد اللغة) اللغة الشارحة . يشير المصطلح الى استخدام اللغة في الحديث عن اللغة»[٢] واذا أعدنا قراءة السياق الذي ورد فيه المصطلح بدلالة شرح الدكتور جابر عصفور له فاننا لن نصل الى نتيجة . فما يجب أن نفعله لفهم ما يقال على طريقة أبي تمام !!؟

٢ ـ المحايثة : يتكرر هذا المصطلح في بحث الاستاذ بوحماله دون أن ينجح في اعطائنا تصوراً واضحاً عن معناه . فاذا عدنا الى الدكتور جابر عصفور مرة أخرى فسنقرأ مايلي «المحايثة مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء «من حيث» هو ذاته وفي ذاته ، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها»[٣] واذا جربنا فهم نص الاستاذ بو حماله وفقاً لهذا التفسير للمصطلح فلن نعود الا بمارجع به حنين .

٣ ـ مصطلح السيميائي : يستعمل الكاتب المصطلح تعريباً للفظة (Semiotics) ومشتقاتها .

وقد فاته أن لفظة سيميائي موجودة في الموروث الفكري العربي والاسلامي بمعنى المشتغل بالسحر والتنجيم وتحويل المعادن الخسيسة الى معادن نفيسة . فكان الواجب يقتضي استخدام الترجمة وليس التعريب في نقل هذا المصطلح ، وعلى أية حال فأن المصطلح مترجم الى «اشاري» اشتقاقاً من علم الاشارة «Semiotics» وقل مثل ذلك عن كثير من المصطلحات التي وردت دون أن يعين النص على فهمها من مثل الفضاء الاركا يبكي لبابل ، والتنفذ المجازي للموت وجزيك السينما .[٤] .

ثالثاً ـ النص : يقول الكاتب في سياق حديثه عن نية وقصد البحث ما يلي «نضع أيدينا على احدى النويات الرمزية المساعدة على افتضاض مستغلقات النص» فنتوقع من الباحث أن يفي بوعده هذا وأن يسلط ضوءاً على ما استعتم من النص ، ولكننا نقرأ «وباعتبار أن لكل نص شعري لغة ثانية (تحايثه) نسميها لغة شعرية ماورائية ، فاننا سنلجأ الى التعامل مع النص كلغة ـ موضوع ومع اللوحة كلغة ماورائية كيف ذلك ؟ اولاً لانه ليس في حوزة أي نص شعري أنتاج لغة شعرية متطرفة إنزياحياً ، والاكثر من هذا «ان اللغة الماورائية للشاعر يجوز أن تظل متاخرة عن لغته الشعرية» أنتهى النص . وسأدون بين قوسين ما فهمته منه « ؟؟؟» . وانني إذ أقر بعدم تمكني من فهم هذا النص فانني لا أفعل شيئاً اكثر مما فعله ذلك الطفل في قصة هانزكريستيان اندرسن المعنونة «ملابس الملك» حين تجرأ وصاح «ولكن الملك عريان» .

رابعاً المنهج : اذا كانت مناقشة العنوان والمصطلح والنص هي مما يندرج ضمناً في قضية منهج البحث الا أننا هنا نثير تساؤلاً مهماً حول المسوغات المنهجية التي تبيح للاستاذ بوحمالة أن يدرس نصاً شعرياً عربياً ورساماً عربياً وذلك باقتطاعهما من بيئتهما الثقافية العربية ، والاستعانة بمراجع بحثيه فرنسية لتسليط الضوء عليهما . أليس من الاجدر أن تدرس قصيدة البياتي ضمن «بنيتها» الثقافية ؟

وليس مبعث هذا التساؤل الحث على الانغلاق الثقافي ، بل دعوة لموازنة لابد منها في أية دراسة منهجية . ولعل من غرائب الأمور أن مقارنة الاستشهادات التي استعان بها السيد بو حمالة مع النص «المتناص» معها ، اقصد بحث الاستاذ بوحمالة ستظهر أن هذه الاستشهادات ، تتميز على نص المتناص بدرجة عالية من الوضوح فاذا كان اصحاب هذه الاستشهادات وهم من مؤسسي البنوية يفكرون بشكل واضح ، فلماذا نلح على صياغة لغة معقدة تستعصي على أية محاولة للاقتراب دلالياً منها !؟

الخلاصة أن خطاب السيد بنعيسى بوحمالة النقدي يرتد الى نمط من الخطاب المهم وهو يتسم بالرطانه والكهانة الثقافية بالرغم من توشحه باشارات الى علوم انسانية مختلفة . والاكثر من هذا فان النص الشعري ، وهو قصيدة (الموت في الحب) لعبد الوهاب البياتي قد كان مفهوماً بصورة افضل قبل مقاربة الاستاذ بوحمالة الدلالية هذه .

☐ ثانياً بحث الاستاذ طراد الكبيسي «الشعر والكتابة / القصيدة البصرية»

اذا كان البحث السابق قد درس تجاور الشعري والتشكيلي في حيز مكاني واحد هو المطبوع ودلالات المجاورة المكانية فان بحث الاستاذ طراد الكبيسي قد درس تداخل الشعري والتشكيلي ومحاولة البعض من الشعراء في أن يتوصل الى صياغة شعر (تشارك فيه الحواس كلها : «قوامه الالوان والاصوات والعطور» كما صبا واصبو الى ذلك»[٥] . فأن من الواضح بداهة أن تداخل الشعري مع التشكيلي هو الموضوعة الأكثر تعقيداً من موضوعة التجاور ، ولكن الأستاذ طراد الكبيسي بمنهجيته واسلوبه الرصين قد كان خير عون لقارئة في استخلاص جوهر الموضوع المطروح . فلقد استعرض المسوغات النظرية لموضوعة القصيدة البصرية في استقصاء علمي تضمن استعراض وجهات النظر العربية والاجنبية ، والتمثلات التي يحتج بها اصحاب هذه النظريات مع أطاريحهم النظرية ونماذج مما أنجزوه ، ولم يفت الباحث أن ينقب في تراثنا العربي الثر عما يمكن أن يلتقي مع الاراء الاجنبية وفق المفهوم الواسع للالتقاء فكان أن كشف لنا عن القصائد المشجرة تأصيلاً لبحثه واتفاقاً مع روح الامانة العلمية ، وفي نهاية البحث سجل رأياً علمياً متحرزاً أظهر شكه في قيمة المنجز الشعري لدعاة القصيدة البصرية[٦] . ولن يمنعنا ماقلنا من أن نذكر النقاط التالية التي

نرى أن البحث كان سيكون أقرب الى الكمال لو أخذ بها وهي :

١ ـ أن الباحث قد تبنى لقطة سيميائي ايضاً ، وهو يعاتب لذلك لكونه رئيس تحرير اكبر مجلة تراثية هي مجلة (المورد) مما لايدع مجالاً للشك في كونه مطلعاً على مدلولها في الموروث العربي والاسلامي كما ذكرنا أنفاً .

٢ ـ أنه لم يترجم لقطة (concrete) وفضل أن يعربها فقال «كونكريتي» فتكونت لديه ثلاثة مصطلحات ذات مدلول واحد هي «القصيدة البصرية» و «القصيدة الملموسة» و «الشعر الكونكريتي» ، ونحسب أن من الأوفق ترجمة المصطلح الى «البصري» اتفاقاً مع المدلول الذي يفهم من السياق ومع عنوان المقالة ، والاشارة الى المصطلحين الآخرين في الهامش .

واخيراً فاننا نرجو أن نكون قد أظهرنا أن جدوى الخطاب النقدي مشروطة بكونه قابلاً للفهم والاستيعاب حتى ولو بعد عناء ، فاذا كان وجود الغموض في الخطاب الابداعي شرعياً فأن شيوع الغموض في ممارسة نقدية تطبيقية ، والاستدبار المتعمد لأية صياغة واضحة انما يكشفان بطلان الادعاء بعلمنة الدرس النقدي وهو دالة تشوش في الرؤيا والمنهج إن لم نقل دالة خواء . ولعل ذلك يرجع الى منطلق النقاد البنيويين من زعم خطير مفاده أن الخطاب النقدي يعيد ابداع النص ، وهو رأي يؤدي بالضرورة الى القول بأن هنالك الى جانب «هملت» شكسبير عدداً من النسخ «الابداعية النقدية» يماثل عدد من كتبوا عنها ، وهو عدد كبير ...

□ الاشارات والمصادر

١ ـ مجلة الاقلام العدد الأول لعام ١٩٨٧ . أما بقية الابحاث فهي «جواد سليم والسياب» لماجد صالح السامرائي ، و «الفنون والشعر» لأسعد محمد علي .

٢ ـ (عصر البنيوية) تأليف أديث كيرزويل . ترجمة الدكتور جابر عصفور ص ٢٧٩ . والنص اعلاه مأخوذ من الملحق الذي اضافة المترجم لشرح مفاهيم البنيوية .

٣ ـ المصدر السابق ، ص ٢٧٦ .

٤ ـ انظر بصدد موضوعة التضخم في مصطلحات البنيوية كتاب الدكتور عناد غزوان «التحليل النقدي والجمالي للأدب» الناشر دار أفاق عربية بغداد ١٩٨٥ ، حيث يورد في ص ٩٠ مايلي «وهو تضخم يكاد يجعل العمل بها نشاطاً لايكاد يفهمه الا المختصون ... بل إن المختصين انفسهم قلما يفهم بعضهم بعضاً» .

٥ ـ مجلة الاقلام العدد الاول لعام ١٩٨٧ص٦ . وانظر الى ذلك الاستخدام الذكي لعبارة (كما صبا الى ذلك رامبو) فالفعل صبا يفهم بمعنيين هما اولاً : بمعنى طمح وثانياً بمعنى شذ وخرج على المألوف .. فالاستاذ طراد قد وصف وقوم بعبارة واحدة .

بين المجلات

■ د. علي جواد الطاهر

■ هذا الباب ... ليس نقداً او تعليقاً مطولاً ... وإنما هو إخبار بمادة ، نشرتها هذه المجلة او تلك ، يمكن ان ينتفع بها قارىء لم يقف عليها ، او باحث تتصل ببحثه مباشرة حتى اذا علم وعرف العدد وتاريخه وجد طريقه اليها .

والباب ، على هذا ، غير مقيد بتاريخ صارم قدر تقيده بطبيعة المادة التي يحسن ان يحتويها .

وكان بالامكان ان يؤدي هذا الباب ما وجد من اجله على الوجه الذي يطمح اليه لو تيسر الوقوف على عدد اكبر من المجلات العربية ، وان المجلات العربية عرفت واجبها في الوصول الى من يهمه امرها وقدرت ـ في الاقل ـ قيمة «المبادلة» او رد التحية بمثلها ! وليس هذا عتابا ، فقد تعدت الحال مرحلة العتاب .

◊ فصول

العدد الثالث (ابريل / مايو / يونيه) المجلد السادس ١٩٨٦ : الجزء الاول من «جماليات الابداع والتغير الثقافي» .

«يقدم هذا العدد ثلاث مجموعات من الدراسات .. تنتظم المجموعة الاولى في اربع دراسات تصف الجماليات في حد ذاتها وتبين طبيعتها الشعورية وتوضح في وظيفتها الاساسية ، وتركز المجموعة الثانية على علاقة هذه الجماليات بالثقافة في بعض مظاهرها الفلسفية والاخلاقية والعلمية ، بينما تنحو المجموعة الثالثة الى المعالجة المحدودة لأثر المعطيات المادية للواقع الثقافي على المكونات الجمالية للابداع عند قطبي الثقافة الغربية المعاصرة» وقد يكون المقصود بالقطبين : الاهتمام بالعمل الادبي على انه ناتج اجتماعي اولا ، او الاهتمام بذاتية الفنان .

تحسن المجلة اذ توصل الى القارىء العربي صورا من الفكر الادبي العربي متنوعة ومتناقضة احيانا لنفيد منها ولنطلع عليها كما هي . وربما كان هذا الذي تقدمه «فصول» مترجما اهم ما فيها واولى ما يمكن ان يكون فيها .

وللمجلة تقليد حسن تقديم فيه وثيقة ادبية بعدت عن متناول القارىء العربي المعاصر وهي هنا تقدم مقال «الايقاع في الشعر العربي» (ص ١١١ ـ ١٣١) نشرة الاب خليل اده اليسوعي في مجلة المشرق البيروتية سنة ١٩٠٠ .

وفي باب الواقع الادبي ـ متابعات : «حراكيّة الواقع الاسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر ، قراءة في ديواني زيارة السيدة السومرية ، وعبر الحائط : في المرآة» ص ص (١٧٠ ـ ١٧٨) . الموضوع بقلم وليد منير . اما في العدد الرابع الذي يختم المجلد السادس فيعالج كتاب عرب موضوع «جماليات الابداع ...»

◊ فكر وفن

العدد ٤٤ ، العام ٢٣ ، ١٩٨٦ : «سعياً لتعريف القارىء العربي بالكتاب الالمان .. تقدم المجلة نصاً وأربع قصائد للشاعر الكاتب الالماني هانس ماجنوس انزانسبرجر الذي اثر .. في تفكير الشبيبة خلال الستينات ... ويتميز بنقده اللاذع وبحدة اسلوبه وبقدرته الفائقة على الجمع بين اشكال ادبية مختلفة كالمسرح والرواية والمقالة والشعر» .

وحوار مع هشام شرابي (الفلسطيني الذي يعمل استاذ تاريخ في جامعة جورج واشنطن) وقد اعلنت المجلة لدى البدء اعجابها بكتاب له

في السيرة الذاتية عنوانه «الجمر والرماد» ووضعته في مصاف «سبعون» لمخائيل نعيمة و «الايام» لطه حسين . كما أثنت على كتاب له بعنوان «المثقفون العرب والغرب» . واقتبست نصاً من كتابه الجديد «البنية البطركية : بحث في المجتمع العربي المعاصر» . ومن آراء هشام شرابي في الحوار : ان تأثير الغرب في الثقافة العربية كان سلبيا «فقد خلق ثقافة ممسوخة ، لا اصالة فيها ولا حداثة حقيقية ، هي الثقافة البطركية او النيوبطركية ، كما اعبر عنها في كتابي ..» ومن المفارقات المريرة في تاريخ العرب الحديث ان اثر المثقفين الفكري والسياسي كان على اشده في مراحل ما قبل الاستقلال ، في العهد العثماني وفي مرحلة الاستعمار ، وأخذ في الانحسار بدءاً من عهد الاستقلال ...! «بنظري ، ان الانتقال الى مرحلة جديدة قد يتم اذا تبلورت الرؤيا العلمانية التقدمية ..» وفي العدد ملف عن «ثقافة المغرب الاقصى» (ص ص ٣٥ ـ ٧٣) .

◊ عالم الفكر

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة اشهر عن وزارة الاعلام في الكويت ـ الكويت : ص . ب ١٩٣ .

في العدد الرابع من المجلد السادس عشر ـ يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦ : «في اللغة والادب» .

لعبة اللغة ، دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى ، دور الشعر وخدمته لعملية التنمية الثقافية ، اللغة في شعر ابي تمام ، تطور الفكر الترجمي في اوربا ، وليام بليك ، الفردايز ، كن نفسك قراءة في قصص نيتشه ، اضواء على الرواية التونسية ، التاريخ والتأليف المسرحي في سورية ومصر ، دفاعا عن الخيال (كتاب) .

وفي المقدمة : « ... لقد فتحت المدرسة البنائية الفرنسية باب الاهتمام باللغة واللغويات من جديد حين اعتبرت دراسة اللغة هي المدخل الاساسي الذي يمكن ان تقوم عليه نظرياتها الانثروبولوجية والادبية والفلسفية . فلقد اتاحت اللغويات (وبوجه اخص لغويات العالم السويسري الشهير فردينان دوسوسير .. للبنائية ان تبرز كمنهج يمكن استخدامه وتطبيقه بنجاح في كل العلوم الانسانية ...» وفي المقدمة وقفة طويلة عند رولان بارت «وان كان الكثيرون يرونها مليئة بالجدليات الجوفاء وتصدر عن موقف دجماطيقي ...» .

في العدد الاول من المجلد السابع عشر (ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٨٦ قسم خاص عن الملاحم والسير الشعبية .

العدد الثالث (اكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر) من المجلد السابع عشر ١٩٨٦ خاص بعلوم الصحارى ينتهي بمادة ادبية تعرض وتحلل كتاب جيريمي هو ثورن «دراسة الرواية» الذي صدر في لندن سنة ١٩٨٥ . ثم اعلان عن العدد التالي وفيه «قسم خاص عن المسرح» .

◊ الفيصل

في عدد جمادي الاخر ١٤٠٧ / شباط ١٩٨٧ : من المشاكلة الى الاختلاف (مشكلة المعنى في النص الادبي) بقلم الدكتور عبدالله محمد الغذامي . وهو البحث الذي القاه في مهرجان المربد السابع ببغداد في ١٩٨٦/١١/٢٣ .

ولقاء مع الدكتور نذير العظمة حول الشعر والمسرح وفيه : «ان المدرسة الامريكية في الادب المقارن خرجت عن حدود التعريفات الضيقة لهذا العلم الى آفاق ارحب واوسع حتى تشمل العلاقات الادبية الدولية ، لا بين ادب وادب فحسب ، بل توسعت المقارنات حتى شملت الادب والفنون الاخرى : كالموسيقى والرسم والنحت وما الى ذلك ، كما شملت الادب وشتى ضروب التعبير من المعارف الانسانية وعلومها . فالمقارنة ايضا واردة بين الادب والتاريخ ، الادب وعلم النفس او علم الاجتماع ، او الادب والفلسفة ، او الادب والمعتقدات ...»

وفي العدد قصة «شمعة وفراشة» بقلم الدكتور نعمان عبدالرزاق السامرائي وفي عدد رجب ١٤٠٧ / آذار ١٩٨٧ يكتب الدكتور منصور الحازمي في «لمحات من الادب العربي السعودي المعاصر» . ويعرض احمد محمد المسناوي كتاب ميخائيل باختين بعنوان «شعرية دوستويفسكي» .

ويعرض علي لغزيوي كتاب الدكتور عباس الجراري «الادب المغربي ـ الجزء الاول» ويعد الدكتور نعيم عطية التحقيق الادبي الذي اجرته مجلة «اسكوير» الشهرية التي تصدر في نيويورك (آب ١٩٨٦) اذ نشر اجابات واحد واربعين كاتبا امريكيا معاصرا عن الاسئلة : كيف يكتبون ؟ كيف يعيشون ..؟

وفيه خبر وفاة الاديب الاستاذ الناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف .

وتختم المجلة بهذا سنتها العاشرة ، وقد ختمته بكشاف (فهرس) لاعداد العام العاشر كلها .

وافتتحت سنتها الحادية عشرة بعدد شعبان ١٤٠٧/نيسان ١٩٨٧ ومن موضوعاته «فلسفة الخيال بين سارتر وباشلار» و «دانييل بولانجية .. بين الصدق والزيف» . وقصتان قصيرتان واحدة لدانييل بولانجيه وثانية لعبدالرحمن مجيد الربيعي . وذكرت خبر ترشيح الكاتب السعودي محمد حسين زيدان لجائزة بغداد الثقافية .

◊ المجلة العربية

في عدد كانون الثاني ١٩٨٧ قصيدة للشاعر السعودي الكبير محمد حسن فقي بعنوان «الحب الاخير» :

رآها فلم يملك فؤاداً ولا لُباً كأنَّ الذي من قبلها لم يكن حُبّاً والفقي احساس عارم مكبوت لم تخفف الكهولة والشيخوخة من اوار عاطفته ، أترى الاساس يعود الى «الشباب» .

ولأحمد صالح الصالح وهو شاعر معروف اشتهر باسمه المستعار «مسافر» قصيدة «لا تسألي ماذا اريد» .

حديث قلبك ادناني .. وابعدني
وعلم القلب من اسراره عجبا

ان كثيرا من الشعر السعودي ، وبخاصة العمودي ، يعالج الحب ويعاني الغرام ... واذا غلب البعد فقد يكون لقاء ـ وهذه ظاهرة جديرة بالدراسة فناً ومجتمعا ومفهوما للمقبول وغير المقبول لدى «المتزمتين» .

وفي عدد شباط ١٩٨٧ مقابلة مع الكاتب الكبير نجيب محفوظ في حديث عن الادباء الشباب : «الادباء الشباب يعملون كطبيب يشرِّح جثة .. قاتمة بلا جمال» «هذا الجيل لم تتح له اسباب الثقافة» «الاعمال التي قرأتها للادباء الشبان لاحظت فيها واقعية تسجيلية عدمية» .

وقصيدة لمقبل عبدالعزيز العيسي «آه من قسوة الجمال» وقصيدة لعبدالرحمن صالح العشماوي «الائمتي» القصيدتان عموديتان ، وقصيدة للدكتور عبدالله محمد الغذامي «من شعر التفعيلة» عنوانها : «الباب المسدود» .

كنتُ بسيطاً يؤنسني وهج الشمس وأخشى الليل ..

وفي عدد آذار ١٩٨٧ مقابلة مع الشاعر حسين سرحان احد رواد الشعر العربي الأصيل في السعودية ، ومن رأيه ان «الشعر السعودي في مراحله الاولى خير منه في المرحلة الاخيرة» .. ومقابلة مع الاستاذ محمد احمد الشدي رئيس جمعية الثقافة والفنون جاء فيه ان للجمعية «سبعة فروع في مدن المملكة وثامنها يفتح قريبا» وعن تفرغ الادباء قال : «ان تفرغ الاديب السعودي مرهون بزمن قصير قادم» ونص على تفريغ حصل فعلا لاربعة من شيوخ الادب : الجاسر ، ابن خميس ، زمخشري ، العطار .

وفي عدد نيسان ١٩٧٨ «مدرج ومسرح بصري الشام» وهو «المسرح الروماني الوحيد الكامل في العالم ...» وتبقى المجلة ميدانا لوجهات النظر في معركة الشعر الشعبي .

◊ الخليج العربي

في العدد (٣-٤) من المجلد الثامن عشر - السنة الرابعة عشرة ١٩٨٦ . تصدر عن مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة :

«إطلا على تجربتي الشعرية وقضية المرأة في شعري» المحاضرة التي القاها الاستاذ الشاعر محمد الشرقي على قاعة المركز بتاريخ ١٩٨٦/٤/٢٢ ص ١١١ - ص١٢٦ .

قال الشاعر اليمني : «لان المرأة ظلت همّا - وما زالت الى اليوم - ولان معظم انتاجي الشعري الى آخر ديوان مطبوع لي ، وهو السفر في وجع الكتابة ، واشواق النار كان مع المرأة ، وحتى مسرحياتي الشعرية والنثرية كانت المرأة فيها جزءاً من الموضوع والفكرة ، والهدف ، ان لي حوالي ثمانية دواوين او اكثر ... كلها في موضوع المرأة وقضية تحريرها ...»

سار فيها من الدعوة الى السفور ... الى ما تعانيه من تخلف فكري وعقلي . وتطور اداؤه الشكلي من القصيدة العمودية الى قصيدة التفعيلة ، وقد شرع يحمل المرأة جانبا من المسؤولية ، رآها «المرأة الرمز الكبير للارض والثورة ...»

ماذا أبقيت ، وقد حولت لك الصخر
الى ورد
والرمل الى ازهار ؟
ونثرت على قدميك الانجم والشمس
وألقيت بكفيك الاقمار ...

حتى اذا واجهت ثورة ٢٦ سبتمبر لعام ١٩٦٢ إحباطات كثيرة ، كانت فيها المرأة أكبر الخاسرين .. عاد الشاعر يكرر بعض الموضوعات السابقة ولكن باسلوب اقل مباشرة .

◊ كلمات

فصلية ثقافية تصدر عن اسرة الادباء والكتاب في البحرين ، رئيس التحرير د. ابراهيم عبدالله غلوم (ص.ب ١٠١٠ - المنامة البحرين) العدد السابع ١٩٨٦ فيها الدراسات (اشراقات رفعت السلام ، (بداية قراءة نقدية في اللغة الشعرية) ، الحداثة واشكال الرؤية ، مدخل لفضاء المسرح الاحتفالي وشعر وقصص وحوار وسينما وشهادات وملف (اليابان : السؤال الثقافي) .

جاء في افتتاحيتها ما يشير الى تضييق على الحرية على الكاتب «وبذلك يتأكد لنا ان المسكوت عنه في كل كلام عن الثقافة ... التي لا حدود لها .. كالحياة» .

ومن خلال الاضطراب في تعريف الحداثة او فهمها بين ان تعد «رؤية ذاتية» وان تعد مصطلحا «من شروطه ان يكون مقبولا من حيث المبدأ بين كافة المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمي له المصطلح» بل من خلال واقع المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب العربي يصل الكاتب «الى موضوع الحداثة (...) على انها معادلة ابداعية بين الثابت والمتغير (...) فهي تسعى دوما الى صقل الموروث ، لتفرز الجوهري منه فترفعه الى الزماني ، بعد ان تزيح كل ما هو وقتي لانه متغير ومرحلي (...) ومقابل هذا الوقتي المزاح تأتي الحداثة لتقدم - مرحليا - معطيات تتفق مع علاقة المرحلة بالجوهري ...» وفي التعريف رائحة التوفيق الاضطراري !

■■

■ محاضرات

الشاعر سامي مهدي في تجربته الشعرية

■ حسين الحسيني

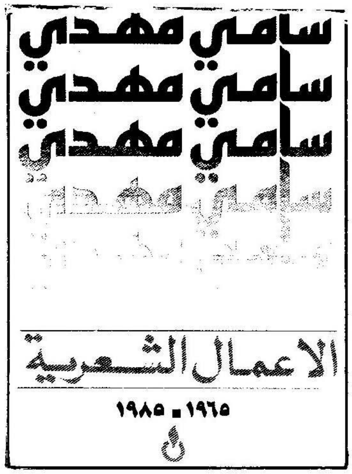
نستطيع القول دون تردد أن الأمسية التي تحدث فيها الشاعر سامي مهدي في اتحاد الادباء مؤخراً والخاصة بتجربته الشعرية ، كانت من الاماسي المهمة والممتعة معاً فقد اضاء العديد من جوانب حياته ، بيد ان ذلك لايعني عدم مناقشة بعض الافكار والاحكام التي انطوت عليها الامسية .

وقبل الدخول في صلب الامسية ينبغي ان نشير الى ان مقدّم الأمسية الناقد حاتم الصكر الذي يعرف - كما اعتقد - الكثير من اسرار ترجمة الشاعر سامي مهدي مما اهله ان يكون مفتاحاً لهذه الأمسية .

في البداية تحدث الشاعر عن نشأته وبيئته واصدقائه واثرهم في تجربته بشكل تفصيلي ممتع تتيح للناقد تلمس مسار الشاعر وبعض ملامح تجربته ..

في تجربة الشاعر عدة مراحل تبدأ الاولى بديوانه «رماد الفجيعة» وحتى ديوان «الزوال» والمرحلة الباريسية التي اكد على اهميتها لا لأنه تعلم خلالها اللغة الفرنسية بل لانها منحته فرصة المراجعة مع النفس والتي لم تكن مراجعة فنية وشعرية وفكرية بل هي مراجعة ذاتية أو (الشعور بنقلة الى عالم أخر) كما قال حيث انه انصرف فترة طويلة لقراءة العديد من الكتب عن العراق القديم وهي محاولة غير محسوسة للتشبث بالجذور وبدأ





بعد ذلك الإحساس برؤية «الزوال» او مرحلة «الزوال» .

واشار الى مرحلة شعرية اخرى لم تكتمل بعد وهي الحرب التي لها اثر كبير عليه ـ كما قال ـ ولكنها لم تظهر بشكل كافٍ وقد تظهر في المستقبل .

ورغم السياحة الفكرية والشعرية التي اتاحها لنا الشاعر سامي مهدي إلا انه ركز كثيراً على مسالتين اكثر من سواهما : تجربة «الزوال» وما تنطوي عليه من تجاوز في الرؤية وكونها جديدة بحيث لم يتناولها شاعر اخر كما تناولها هو . واشار الى ان ظاهرة «الزوال» باقية لان الاحساس بها يتعمق يوماً بعد يوم في محيطنا وهي اكثر حدة مما تظهر فيه في بلدان العالم ..

وتزداد حدة كلما كان التقدم أسرع ، ولانها ظاهرة واقعية يمكن معالجتها من مختلف جوانبها .. واشار الى ان التخطيط الحضري قد يخفف من حدة هذه الظاهرة كما ألمح الى ان العالم كله في مرحلة تحول دائم يرافقها الكثير من عدم الاستقرار وإن بعد عملية التحول قد تتخذ للعالم شكلاً أخر عندما تزول ظاهرة «الزوال» شكلاً أخر لايمكن التنبؤ بها .

وأكد على ان الزوال ليست رؤية تتعلق بالمدينة ، ولو انها بشكل من الأشكال عن محيط المدينة بسبب التقدم التكنلوجي ، ولكنها ليست قصيدة مدينة كما كتب بعض الشعراء .. وأعاب على النقد ان يتناول اية رؤية من التجربة ويكتب عنها لانه بذلك يضيّق التجربة كثيراً ..

والمسالة الاخرى التي شدد عليها الشاعر سامي مهدي هي مسالة النقد والنقاد وذلك للالتباس الحاصل بين تجربته الشعرية والنقد وتعامل مع هذه التجربة ، بشكل لايمس تجربته إلامساً خفيفاً في بعضه ، ولذلك فانه بعد ان اصدر مجموعتين شعريتين وتتناولان رؤية «الزوال» كان النقاد أبعد كل البعد عن هذه التجربة ، ورغم ذلك فانه لم يكتب عن تجربته لانه ضد المعارك الادبية ولعدم سعة صدور الادباء لمثل هذا النوع من الكتابة ، واستشهد بخصوص ذلك بالردود العكسية إزاء كتابته عن السياب .

وبعد ذلك تحدث عن قراءاته المبكرة وكيف منحته عالماً مستقلاً لا يقدم فيه الاخر أي حل ولا يسأله عن شيء .. واشار في هذا الصدد الى اهمية اهتدائه عام ١٩٥٣ الى مجلة «الاداب» البيروتية التي فتحت له نوافذ على عالم الادب الساحر فبهره ، مما شجعه على اقتناء مجلات ثقافية اخرى ... واشار الى تجربة الشعر الحر التي بهرته ، وكيف ان قراءته لديوان «اباريق مهشمة» للبياتي قادته الى الحداثة ..

ومسألة طريفة ودالة ومؤلمة في آن واحد اشار اليها الشاعر هي حكاية الدفتر الذي استعاره احد اصدقائه وسرقت منه اخته العديد من القصائد ونشرتها باسمها فعرف انه يكتب شعراً للنشر ، فهل نقول هنا ان هذه السارقة قدمت حسنة لشاعرنا حين نبهته الى شاعريته المبكرة ؟

ام ان هذه الاشارة تعبر عن احترامه للشعر وجديته في التعامل معه وعدم استعجاله في دفع كل ما يكتبه الى النشر ؟ انا اميل الى الثانية لمعرفتي طبيعة الشاعر سامي مهدي في تعامله الجاد مع الشعر ..

كما توقف طويلاً عند علاقاته الادبية واشار بهذا الصدد الى ان المرحوم القاص موفق خضر اول من قاده الى الوسط الادبي ..

ومن الامور التي تدل على وعيه بحركة الحداثة والشعر الحر هو قراره والتزامه بعدم كتابة الشعر غير الحر ، وخاصة حينما نرى هذا التذبذب الواضح عند العديد من شعراء القصيدة الحرة المتمثل بالتراجع عما بدأوه وما كتبوه من شعر حر ونزوعهم الى كتابة القصائد التقليدية متناسين ان مثل هذه القصائد ـ واقصد التقليدية ـ قد تثير المستمع للحظات كالومضة العابرة بيد انها لاتستقر في ذهنه وذاكرته .. أو ان هؤلاء قد كتبوا القصيدة الحرة كنزوة او تماشياً مع حركة التجديد .. ان مسألة الشاعر سامي مهدي المتمثلة في وفائه لما توصل اليه وتطويره بالغة الاهمية في وعي ان الحداثة مرتبطة بتطور الحياة وليست طارئة .

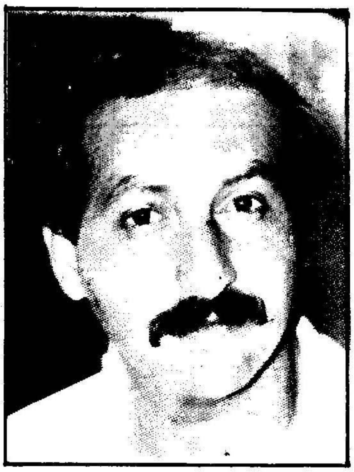
ثم تحدث الشاعر عن جيل الستينات بحرارة وبسبب الخيبات الحادة والتجارب المريرة التي تسللت الى شعر هذا الجيل ازداد توهجاً ...

كما اشار الى نقطة مهمة في مسيرة جيل الستينات وهي مجلة (شعر ٦٩) ومجلة (الكلمة) واهميتها في مسيرة الجيل المذكور .

■ ■

■ مسرح

ا - هؤلاء هم: مشعلو الحرائق



□ شفيق المهدي

«كاتب المسرح الحديث عليه ان لا يخاطب الشعور بل ان يخاطب العقل»

□ بريشت

لان الكاتب السويسري المعاصر ماكس فريش قد اثار اهتمامنا، منذ ان قرانا مسرحيته الفذة «سور الصين» مترجمة الى العربية عام ١٩٦٨، فلابد ان نقرا اعماله اللاحقة، فكانت مسرحية: «بيدرمن ومشعلو الحرائق» - ترجمة: د. مصطفى ماهر، مجلة «الثقافة الاجنبية» عدد ١/١٩٨٦ - والتي اثارت انتباه الفنان: شفيق المهدي، الذي بادر باخراجها وتقديمها في اكاديمية الفنون الجميلة - بغداد/ مؤخرا.

النص من فصل واحد - ستة مشاهد - ولا يقوم على الصراع الدرامي التقليدي، وانما على تسلسل الاحداث، غير انه وبهدف اسقاط حالة الرتابة لدى المتفرج لجأ الى استخدام الكورس.. ولايجد فريش بأسا من تحديد مهمة الكورس، فيورد على لسان رئيسه: «لقد حان وقت انتباهنا».

ونقرا النص، ونتبين المكان - سندرة: مكان مرتفع توضع فوقه بعض اللوازم - (بيدرمن) شخصية قلقة، خائفة من اشعال عود ثقاب، محاط برجال المطافىء، ومترصد لاولئك الذين يشعلون الحرائق..

غير ان المصارع السابق، والبائع المتجول الذي يعيش ماوى (شميتس) يقصد بيت (بيدرمن) ويفرض عليه وجوده كما يستمع الى (بيدرمن) وهو يدين كل من يساهم في اشعال الحرائق. وتظهر حالة الشك بينهما.. فكل يظن بان الاخر من مشعلي الحرائق بعد غياب الثقة.. ثم يظهر اخر.. سبق لـ(بيدرمن) وان فصله من عمله لعدم الحاجة الى خدماته في مصنع دهان الشعر.. مع ان الجميع لايملكون عود ثقاب ليشعلوا سكائرهم.. غير ان التهم تدور حولهم، حتى ان (ايزينرينج) يقول: «كنت مندهشا لدرجة انني وافقت على التهمة» وذلك بعد القاء القبض عليه وهو في بيته.. ويعلن (الكورس) في ختام المسرحية:

«هناك اشياء كثيرة بغير معنى، ولكن ليس هناك شيء تجرد من المعنى قدر هذه القصة».

وقد وظف المخرج واقعية النص الى بعد اكثر شمولية، واخرجه من الحدود الخاصة التي اراد ماكس فريش توصيلها.. فقد جعل (بيدرمن) يشتعل بالحريق الذي كان يخشاه، في حين كان فريش يؤكد على حالة القلق وفقدان الامان حين تهدد سلامة (بيدرمن). وكان من الممكن كذلك توجيه النص برؤية اعمق واغنى وضمن اكثر من اتجاه مثل:

١. ان الخوف من مشعلي الحريق، خوف من مشعلي الثورات العنيفة وتهديد لاولئك الذين يريدون الاحتفاظ بمكاسبهم ومواقعهم الغنية.

٢ - مشعلو الحرائق، تهمة يمكن ان تتحول الى تهمة يدان بها كل منازىء.

٣. مشعلو الحرائق، كذلك يمكن ان يتحولوا الى عناصر تخريبية مدانة من قبل (الكورس).

٤. اشعال الحرائق، حالة نرجسية لدى البعض، فيما يقف الاخرون.. يشاهدون المنظر دون ان يحركوا ساكنا.

النص يمنح فرصة كبيرة للمخرج المبدع في تقديم اكثر من تفسير له، باعتبار انه لايقوم على حدث مقنن محدد الاطر، بل هو نص حديث، متحرك، يمتلك عمقه ودلالاته واهميته في تحقيق معالجات متباينة.

وقد وفق المخرج شفيق المهدي الى حد كبير في تحقيق رؤيته التعبيرية وكان يركز على شخصية (بيدرمن) بهدف هدمها واشعال النار فيها.. كما كان الخوف جزءا من المعاناة التدميرية التي تبحث عن امن منفرد في حين كان كل شيء يحترق حوله.. حتى وصل اليه.

الفنان شفيق المهدي، كان يعرف مايريد، بعكس الاخرين - من مخرجينا - لذلك استطاع نقل معرفته الى العاملين معه في هذا العرض.. فجاء مشودا، متينا،



مشعلو الحرائق

محفزا ، خاليا من الاطناب في غير محله ، والاقتضاب القسري في غير اوانه ..

كل شيء كان يتحرك على خشبة المسرح ، كل شيء على الخشبة له مهمته .. لم يكن هناك كسل ، ولازوائد ولاثرثرة .. يتداخل مع الجمهور ويجعله يعيش في صلب العمل . كان لكل ممثل طريقته في الأداء ، وكل يصب في عمل متماسك حرص الجميع عليه واحبوه حين عرفوا مهمته في مخاطبة الناس ..

واذا كان المخرج قد حذف اجزاء من (الكورس) ووزع حوار القسم الاخر منه على الممثلين ، فان الامر لم يخلق فجوة عميقة بين النص والعرض ، انما خدم هذه الحذف والتوزيع رؤية المخرج في الاطار الذي رسمه .

لذلك جاء هذا العمل ، عملا ثقافيا ، يحرك الاذهان ، ويشدها مما يترتب عليها ان تفكر ، لا ان تتكاسل وتغفو .. وقد تنصرف لان مسرح الفراغ والمتعة العابرة قد جعل الاسترخاء والزهد بالمعرفة ظاهرة .. !!

انه عرض مسرحي موفق في دعوته الى مزيد من اليقظة ، والى استخدام العقل في مناحي الحياة ، وعدم انتظار حلول قسرية محددة على المتفرج .. وهو من بين سائر العروض يعطي لمشاهديه اكثر من افق .

لقد تعرفنا على مادة ثقافية رصينة ، ورصانة المسرح ، جزء من الشعور بالمتعة التي جاءنا بها الفنان شفيق المهدي - مخرجا ، ومصمما للاضاءة مع الفنان خالد علي التي اثارت الانتباه حقا ، ذلك ان البريق المتحرك والمتقن فنيا قد حقق حالة الابهار ، وقد استخدم - كما نعتقد - بهذا الاتجاه لاول مرة في مسرحنا العراقي ، وسيكون مؤثرا في اللاحق من المعروض بالتاكيد ، باعتباره يشكل عنصرا تعبيريا وتحفيزيا للمشاهدة المتانية .

وللمرة الثالثة التي نشاهد فيها الفنان : سمير يعقوب ، بعد ان شاهدناه في مسرحية : «طائر البحر» ومسرحية «الف قتيل وقتيل» ، نتاكد من موهبته ومن طاقته الخلاقة في التعبير وخلق حالة من الانشداد والانتباه الى حركته والى وثوق جملته .. كما ننتبه كذلك الى قدرات : اقبال نعيم وفارس دانيال بخاصة ، فقد رسخا امكاناتهما الفنية ..

ويليهما : صادق عباس واياد راضي ، كما نتعرف على موهبة مسرحية اولى هي : سوسن حيدر التي سيكون لها شان في التمثيل لو تواصلت بنفس الثقة والحماس والثقافة ، فكلها عناصر تخدم استعدادت الفنان وترسخ وجوده .

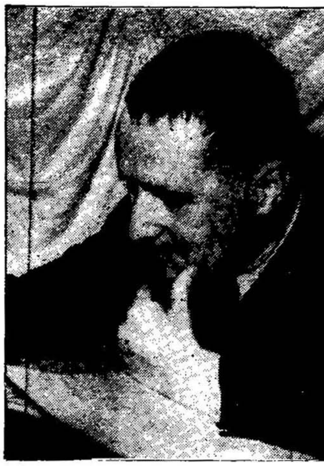
شفيق المهدي - المخرج ، ومجيد حميد - مساعده ، وخالد علي - زميله في السينوغرافيا وشباب المسرح الذين ساهموا في هذا العرض الموفق ... هؤلاء هم : مشعلو الحرائق . وعلينا ان نعرفهم ونحب فيهم استعداداتهم النبيلة لتقديم هذا العمل المسرحي الأصيل

٢ - الاستثناء والقاعدة في معهد الفنون الجميلة

مرة اخرى تعرض مسرحية برتولت بريشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) : «الاستثناء والقاعدة في بغداد ، فبعد اخراجها من قبل : طارق جميل وتقديمها في اكاديمية الفنون ببغداد ، واخراجها ثانية من قبل : رعد شوحي وتقديمها في معهد الفنون ببغداد عام ١٩٨٤ ؛ تاتي : ساهره عويد لتخرجها وتقدمها في المعهد ...

فما اهمية نص هذه المسرحية ، والاعتزاز باخراجه على خشبة المسرح ؟

ان هذا النص الذي ترجمه الى العربية د . عبدالغفار مكاوي عام ١٩٦٥ واصدره مع مسرحية : محاكمة لوكوس ضمن سلسلة : مسرحيات عالمية في القاهرة . لقي الترحاب من قبل القراء والمسرحيين على حد سواء ، فقد كتب عنه الكثير ، وقدم في عدة اقطار عربية . النص من مسرحيات بريشت التعليمية . وفيها يقدم تاجرا يقطع الصحراء للحصول على امتياز بالنفط يرافقه دليل واجير . وحين يجد التاجر المستغل حالة تعاطف بين الدليل والاجير يتخلى عن الاول .. ويخشى الثاني ، حتى ليعتقد بان (زمزمية) الماء التي يتقدم بها الاجير اليه شروع بقتله ، فيسبقه الى استخدام الرصاص وقتل الاجير . وتبرر المحكمة الرأسمالية الاتجاه في جريمة القتل ، مدعية ان للتاجر حق في الخوف من اجيره ، وليس بوسعه تصور اقدام الاجير على تقديم الماء



□ بريشت

اليه ، كونه كان صارما معه ، وليس من المعقول ان يواجه الاجير ذلك التعسف بموقف انساني نبيل . لذلك كان الاجير في نظر المحكمة استثناء ، والتاجر قاعدة لـ(الانسانية) ! هنا يكمن الاهتمام بالنص ، كونه يقدم رؤية عكسية لما طرح .. ان تكون العدالة والانسانية قاعدة . والاستغلال وللاعدالة والتعسف حالات استثنائية ... وهي قيم يبحث عنها المسرحيون الشباب بشكل خاص في محيطهم الاجتماعي ، ذلك انهم ادركوا اهمية ان يكون لهم تماس مباشر مع الناس ، والتفاعل معهم ضمن قيم نبيلة .

وحسنا فعلت ساهره عويد ، حين اقدمت على اخراج هذه المسرحية ، رغم تقديمها من قبل عدة مرات ، فالتاكيد على مضامين انسانية من شأنه خدمة المتلقي وشده الى المسرح كفن «يخاطب العقل» كما يقول بريشت .

والجديد في الرؤية الاخراجية لساهرة عويد مسعاها لكسر الايهام بين الخشبة والجمهور واقامة علاقة صميمية بينهما . حيث قسمت مدرج المقاعد عكسيا الى نصفين طوليين بدلا من تتالي المقاعد .. واوصلت المدرج بالخشب ، حيث شغل التمثيل خشبة المسرح وامتداده من المدرج .. الا ان هذا الاتجاه اوجد مسافة بعيدة بين الشخصيات التي كان قسم منها يتكلم فوق الخشبة ، يقابله الثاني في نهاية المدرج ، وقد تصح هذه الحالة في مشهد المحكمة بين الحاكم والمدعية زوجة الاجير .. فهناك بون شاسع بين عدالة القضية التي تحملها المرأة ، وبين المحكمة الجائرة .. لكن هذه المساحة كان ينبغي اشغالها حين يكون الحاكم الى جانب التاجر المتهم .. وليس مقبولا ان يدير له ظهره .. فمن شأن هذا الاتجاه خلق مردود عكسي لاتقصده المخرجة ولاتنحو منحاه ، انها تريد ادانة التاجر والمحكمة ، غير انها لم توفق في تحقيق هذا الهدف في الشكل المسرحي الذي قدمته .. رغم وصوله فكرا وقيمة ومعنى للمتفرج ، والشكل النابه من شأنه تأكيد تلك المضامين الجادة التي اراد بريشت الوصول اليها . ومع ان التمثيل قد كشف عن مواهب جيدة ، الا انها افتقدت الى مسألة اساس وهي عدم اتقان الالقاء .. وبخاصة الدليل (هشام عبدالرحمن) الذي كان يبتلع الجمل قبل وصولها الى الجمهور ، وكذلك التاجر (احمد يوسف) الذي لم يسمع ولم ينتبه الى ان النطق فوق الخشبة موجه الى الجمهور وليس الى نفسه او الى زميله على وجه التحديد .. ولعل الاجير (باسم داود) هو الاوفر حظا في الالقاء من زميليه وان كان يحتاج هو الاخر الانتباه الى نفسه في كثير من الاحيان ..

ولان (انتصار السام) كانت تمثل في وقت متقارب جدا في هذه المسرحية ومسرحية «صباح شرق» التي اخرجتها فاطمة الربيعي في المعهد .. نجدها تقدم نمطا واحدا في مسرحيتين لا علاقة بينهما ولاتشابه في اجوائهما وشخصياتهما .. وبخاصة في المشاهد الاولى لكلتا المسرحيتين وليس بمقدورنا الاشارة الى وجود ديكور (من تصميم : انتصار جمال) بل هناك نظرة اخراجية جمعت بين الخشبة والموقع الامامي طوليا للمدرج ..

اما بقية العرض : اضاءة ، موسيقى ، اكسسوار ، مكياج ، الرسوم .. فليس فيها مايستحق الانتباه بسبب فقرها وغياب حضورها وتلاشيها في عمل ادق ما فيه نص جيد ، حدد افقه عرض متواضع ..

■ حسب الله يحيى

■ تشكيل

معرض الحزب الرابع عشر

قراءة في تجربة معارض الحزب

■ كفاح الحبيب

في السابع من نيسان الماضي ، وفي غمرة احتفالات شعبنا بعيد تأسيس حزب البعث العربي الاشتراكي ، أفتتح معرض الحزب الرابع عشر في مركز صدام للفنون ، وهذه هي المرة الأولى التي يقام فيها معرض الحزب على قاعات المركز ، بعد ان كانت صالة العرض الكبرى في المتحف الوطني للفن الحديث تستقبله كل عام .

ومنذ عام ١٩٧٣ ، انطلقت فكرة تنظيم معرض للحزب ، وشارك في تلك التظاهرة الفنية الاولى حشد كبير من فنانينا التشكيليين على اختلاف أجيالهم الفنية ، وطبيعة معالجاتهم الابداعية ، وقدموا من خلال ذلك المعرض انتاجات فنية مثيرة فعلاً ، واستمر اعتبار السابع من نيسان عرساً للفنانين التشكيليين.يحتفلون به على طريقتهم الخاصة ، فجاءت معارض الحزب السنوية التي كان آخرها المعرض الرابع عشر لهذا العام .

والآن ، وبعد هذا الامتداد الزمني الطويل نسبياً والبالغ أربعة عشر عاماً ، يبرز أمامنا التساؤل المنطقي التالي :



هل استطاعت تجربة معارض الحزب ان تخلق لنفسها شخصية ابداعية محددة الملامح ، وعلى أصعدة عديدة ، ام انها وقعت في شراك التقليد والمساهمات الرسمية ؟ وهل يعني استمرارها نوعاً من التقليد السنوي الباهت ؟ وما هي السبل التي تضمن ديمومة حيوية هذه التجربة الفنية وتنتشلها من تلك الشراك ؟

أجد نفسي مجبراً ، وتحت فعل المسؤولية النقدية ، ان أجيب عن هذا التساؤل . فالتجربة تستحق البحث والدراسة لانها ارتبطت بمناسبة كبيرة ، ولانها تشكل تجمعاً فنياً لفنانينا التشكيليين وتضع أمامهم فرصة عرض ابداعاتهم المتلاحقة سنوياً . ويبدو ان الجهة المسؤولة عن تنظيم معارض الحزب قد أخذت في السنتين الاخيرتين بالذات مهمة المعالجة الجادة لهذه الظاهرة ، فاستطاعت ان تحقق بعض التقدم ، ونأمل ان تتلاحق المعالجات من اجل ظهور التجربة الابداعية لمعارض الحزب بالشكل الذي يليق بالمناسبة وعمرها .

ويمكن معالجة هذا الجانب بأن تضع الجهة المنظمة نصب أعينها قضية تحديد محور فني يتم بموجبه دعوة الفنانين للمساهمة وأخص بالذكر هنا تلك المحاور التي تؤكد عليها أدبيات الحزب منذ التأسيس ولحد الآن ، مثل محور المعالجة المعاصرة للتراث ، أبعادها وخصائصها الابداعية ، أو محور تؤكده الاحداث الاجتماعية والسياسية لتلك السنة التي يقام فيها المعرض .. وبهذه الطريقة نستطيع تحديد بعض سمات تجربة فنية يشار لها بالبنان ويمكن لها ان تكون متميزة أمام هذا العدد المتزايد من المعارض الجماعية .

وقد يفهم هذا المقترح على انه نوع من التمهيد الفني والابداعي او انه يضع الفنانين ازاء اختبار صعب يحدد من اشتراكهم جميعهم ، لكنه ، في ذات الوقت ، يجعلهم يفكرون جدياً بمعالجة المحور المطروح مسبقاً (وكأن يكون في نهاية كل معرض كمحور للمعرض القادم) ويقدم الفنان نتاجه الفني الخاص بالمعرض بدلاً من أن يستل واحدة من لوحاته بشكل اعتباطي ليساهم فيها بأي معرض !! .

وقد تتقدم الجهة المنظمة في تحديدها للمحور بوضع عدد من المحفزات كالجوائز ـ وهذا ما حدث فعلاً هذا العام ـ أو تدعو من نقاد الفن لوضع منهاج نقدي ثقافي يُخصص لتلك التجربة في ذلك العام وتكليفهم بعقد حلقة دراسية او ندوة فنية حول معروضات او اتجاهات الفن في تلك التجربة ، هذا بالاضافة الى العديد من الاقتراحات الاخرى التي من شأنها ان تضع النقاط على الحروف ويخلق للتجربة خصوصيتها .

في المعرض الاخير اشترك أربعة وستون فناناً فيما يخص الرسم وقدموا اربعاً وثمانين لوحة ، واثنان وعشرون نحاتاً قدموا سبعاً وعشرين قطعة نحتية ، وساهم كذلك عشرة خزافين بتسعة عشر عملاً سيراميكياً .

وقد منحت لجنة تحكيم الاعمال الفائزة المشكلة من الفنانين د . علاء بشير ونوري الراوي واسماعيل فتاح الترك مع حضور ممثلين عن نقابة الفنانين هما داود القيسي وجواد العلي ، جوائز عديدة للفنانين المساهمين ، وقد فاز بالجائزة الاولى لاعمال الرسم الفنان ناظم حامد الذي قدم لوحة تعتبر بحق انعطافاً واضحاً في مساره الفني ، فهذا الفنان الشاب الذي يمتلك طاقة تصويرية اكاديمية عالية والذي قدم اعمالاً تؤشر ملكته الفنية الاكاديمية وظفها في خدمة موضوع غاية في الأهمية ونجح في رسم خيالات وروح الشهيد الشاهقة الى عنان السماء بصفاء وروعة مؤثرة .. وغلف مناخ اللوحة بمزيج فريد من حسن واقعي يرتبط باتجاهه الاكاديمي ورمزية باهرة في معالجة الموضوع المقترح . وقد حجبت الجائزتان الثانية والثالثة . اما فيما يخص النحت فقد حُجبت الجائزتان الاولى والثالثة ومنحت الثالثة الى الفنان هيثم حسن تثميناً من اللجنة لاعماله النحتية التي تمتلك قدراً تعبيرياً واضحاً وفي الخزف فاز الفنان تركي حسين بالجائزة الثالثة بعد حجب الاولى والثانية كما منح الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب جائزة خاصة الى الفنان خضر جرجيس وقد منحت لجنة التحكيم عشرة فنانين جوائز تقديرية في الرسم وهم حسن عبود وامين عباس وخضير الشكرجي وقاسم السبتي وعسكر محمد علي وعلي النجار وكاظم الربيعي وهادي نفل وميسر الفاضلي ونجم عبد الله محمد ، وست جوائز تقديرية في النحت للفنانين ليث فتاح وهادي الشمري وعبد الجبار عبد الستار وعدنان عبد الكريم وكريم طه وعلي رسن ، وجائزتين تقديرية في السيراميك للفنانين احمد النجفي وفريال سلمان . بلغت قيمة الجائزة الاولى (١٠٠٠) دينار والثانية (٧٥٠) ديناراً والثالثة (٥٠٠) دينـار . أما الجوائز التقديرية فهي عبارة عن هدايا عينية وقد ساهم بتخصيص الجوائز كل من نقابة الفنانين والقيادة العامة للجيش الشعبي والمؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيـون والاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب .

■■

▪ سينما

نحن والسينما

▪ رضا الاعرجي

ضمن فعاليات الموسم الثقافي السابع للاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر، القى كاتب هذا التقرير وبتكليف من امانة الشؤون الثقافية في الاتحاد موضوعا بعنوان «نحن والسينما» قدم له الزميل الناقد سامي محمد.

واذ اكتب عن موضوعي، فانني املك حقا غير حق القيام بواجب متابعة النشاط السينمائي، والمحلي منه على وجه الخصوص، وليس تأكيدا للذات، او استسلاما لها، ودوري هنا ينسيني نفسي، ويحررني من كل شيء، حتى من قيود الهدف.

ان فكرة موضوع «نحن والسينما» تقوم على اساس البحث عن موقف العرب من السينما، فثمة موقف في الدين وفي التراث وفي التقاليد، أثر ومازال يؤثر في العلاقة معها، وازعم انني حاولت تحديد الاسس المنهجية لدراسة هذه العلاقة وذلك بتحليل الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة في فترة نشوء السينما في اوربا وانتقالها الى المجتمع العربي.

لقد وجدت ان هذا الموقف يستند الى مجموعة من العوامل الموضوعية التي ترتبط بطبيعة المجتمع العربي وتقاليده وقيمه، كما يستند الى مجموعة من العوامل الذاتية التي ترتبط بالسينما نفسها كصناعة وتجارة وكظاهرة غريبة وافدة.. وان هذه العوامل متفرقة او مجتمعة قد تركت اثرها الواضح على الواقع السينمائي العربي منذ النشأة وحتى الان.

وبعد التوقف عند كل عامل من تلك العوامل خرجت بمجوعة من الاستنتاجات والملاحظات في المقدمة منها:

اولا: ان النظرة للسينما كتقنية جديدة مقتبسة من الغرب لايتلاءم جوهرها الاخلاقي مع سلوك المقتبسين ومازالت تقف حائلا امام قيام صناعة سينمائية في عدد غير قليل من الاقطار العربية.

ثانيا: ان السينما كفن تحرري مازال ملتبس النشأة في الوطن العربي، فقد نشأت السينما العربية في ظل السيطرة الاستعمارية وتطورت على ايدي المتفتحين على الغرب او القريبين منه عاطفيا، كما اسهم في هذه النشأة عدد من الاجانب. وحتى الان نجد جغرافية السينما العربية تطابق مناطق التأثر بالغرب، ويمتزج تاريخ السينما المحلي لهذا القطر العربي او ذاك بتاريخ علاقاته السياسية والاقتصادية والثقافية التي كان لها الاثر الحاسم في توجيه الفن السينمائي.

ثالثا: ان السينما المصرية ظلت هي التي تحتوي مصطلح السينما العربية، التي امتلكت الريادة، وتميزت بانتاجها المبكر والمتواصل، ذلك ان هناك اقطارا اخرى لم تعرف السينما بعد الا من خلال العروض، بل هناك من يمنع حتى اقامة مثل هذه العروض.

ماذا تعني هذه الملاحظات؟

لقد طرحت السؤال واجبت عليه: انها تعني وباختصار ان السينما منذ دخولها الوطن العربي بعد عام من اختراعها وحتى الان لم تستطع ان تكون واقعا اقتصاديا، واكثر من ذلك لم تكوّن ظاهرة اجتماعية وثقافية ذات اهمية اولى الا في مصر. ويتعلق الامر بالتأكيد هنا بالاسواق ومعدلات الانتاج والاجهزة والفنيين وبالاستيراد والاستهلاك معا.. كما تعني ان الانظمة العربية لم تظهر اغلبيتها الا القليل من الاهتمام بالسينما مبدية انشغالها باهتمامات اخرى ترى اسبقيتها (....) ولم تكن السينما لتعني لها موضوعا يمتزج بلغة الناس وتصوراتهم، وبكلمة واحدة، بثقافتهم، ونتيجة لذلك كانت السينما تعني نوعا من الملاهي تندرج ضمن وسائل اللهو الاخرى.

والحال هذه، كان طبيعيا ان تكون السنوات التي استغرقتها السينما العربية سنوات مرتبكة فلم تستطع ان تنتزع نفسها من الاختيارات التجارية، كما لم يستطع السينمائي العربي ان يفكر جديا بالقوانين التي يفرزها كل فن عند ولادته واستمراره وتجدده (....) وكان تبنيه لمنتوجات الغرب الآلي وثقافته يزيده عزلة عن ثقافته ذاتها..

وربما بدا للكثيرين ان ما عرض للواقع السينمائي العربي كان مبالغا فيه، او انه سقط في التعميم المفرط، وتجاوز في الحكم والاستنتاج، لذا عززت الموضوع بالكثير من الشواهد، والارقام عن الانتاجات السينمائية العربية، وعن دور العرض في الوطن العربي ومعدلات الحضور والمشاهدة.

□ المهرجان السينمائي والتلفزيوني الثالث لاكاديمية الفنون الجميلة...

تحت شعار «الكاميرا عين.. وعين المقاتل صافية»، اقيم مؤخرا المهرجان السينمائي، والتلفزيوني الثالث الذي نظمه قسم الفنون السمعية والمرئية في اكاديمية الفنون الجميلة - جامعة بغداد بمشاركة عدد من الوزارات والمؤسسات الفنية كالمؤسسة العامة للسينما والمسرح والمؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون واتحاد السينمائيين العرب ودائرة التوجيه السياسي في وزارة الدفاع وشركة بابل للانتاج السينمائي والتلفزيوني ونقابة الفنانين.

وتضمن المهرجان عروضا سينمائية لعدد من الافلام التسجيلية والروائية العراقية والعربية والاجنبية وبحوثا مختلفة لاساتذة الاكاديمية والمهتمين بالسينما اضافة الى ندوة شارك فيها المخرجون عبدالسلام الاعظمي وكاظم العطري وجنان صبري والناقد حسب الله يحيى وادارها الدكتور جبار العبيدي رئيس قسم الفنون السمعية والمرئية في الاكاديمية، المنظم للمهرجان.

ومن الافلام المعروضة: «قادسية صدام ربيع الانتصارات» لعلي هادي و «القوة الجوية بين الامس واليوم» لعلي جبار و «حكاية الفتاة غادة» لحسين امين و «رجال التحدي لمحمد الطائي» و «بغداد اغنية الازمنة» لشوقي حجام و «سنوات مضيئة» لكاظم العطري و «لاخبرن

شعبي» لعبد الرزاق العزاوي و«المياه الساخنة» لخضر حمود و «المخترعون» لبسام الوردي الى جانب مجموعة من افلام طلبة قسم الفنون السمعية والمرئية في الاكاديمية .

وتوزعت البحوث المتعلقة بالسينما على الاساتذة جعفر علي ، د . محمد ابراهيم عادل ، د . عباس الشلاه ، احمد نوري حسين ، مجيد الخطيب ، د . اخلاص عبدالحافظ ووليم يلدا حيث قدموا على التوالي هذه الدراسات والابحاث : «مداخلة حول الفلم التسجيلي» و «دور الاضاءة في تشكيل محتوى الشاشة» و «الجماليات السينمائية في ملحمة كلكامش» و «تقطيع اشرطة الصوت ودوره في تطوير المونتاج السينمائي» و «التكوين الدرامي في الصورة عند برجمان» و «لرسوم المتحركة» و «التمثيل في السينما والتلفزيون» ..

وقد فازت الافلام التالية بجوائز المهرجان :

١ ـ فلم «حكاية الفتاة غادة» لحسين أمين ـ جائزة احسن انتاج

٢ ـ فلم «رجال التحدي» لمحمد الطائي ـ جائزة الاخراج الثانية (حجبت الجائزة الاولى) .

٣ ـ فلم «يوم الفن» لعبد السلام الاعظمي ـ جائزة احسن تصوير

ويروي فلم «حكاية الفتاة غادة» قصة عودة احد مقاتلينا من الاسر وزواجه من خطيبته التي ظلت في انتظاره .. اما فلم «رجال التحدي» فيدور موضوعه حول تجربة تدريب الاساتذة والطلبة على السلاح ، بينما يقدم فلم «يوم الفن» مشاهد لاحتفالات فنانينا بيوم الفن الذي يصادف في الثامن من كانون الثاني من كل عام .

ويأتي هذا المهرجان الذي بدأ دورته الاولى عام ١٩٨٥ بهدف اطلاع طلبة السينما في الاكايمية على التجارب النظرية والتطبيقية في مجال الفن السينمائي وارساء قواعد وتقاليد فنية تسهم في ابراز مواهبهم وتتفاعل مع ابداعات غيرهم من العاملين في المؤسسات السينمائية .

وبانتهاء المهرجان الثالث تجري الاستعدادات لجعل دورات المهرجان القادمة مفتوحة على مشاركات اكاديميات ومعاهد السينما العربية والمعنيين بها من النقاد والدارسين بعد ان استطاع المهرجان بحق ان يكون تظاهرة فنية متميزة بين التظاهرات العديدة التي يشهدها القطر .

□ اول مهرجان عربي لفلم الرياضي

هناك اكثر من (٢٠٠) مهرجان سينمائي يقام في مختلف عواصم العالم ، وفي اميركا وحدها يقام حوالي (٦٠) مهرجانا كل عام تليها في عدد المهرجانات ايطاليا (٢٣) وفرنسا (١٨) واسبانيا (١٥) والمانيا الاتحادية (١١) مهرجانا .

ورغم تفاوت مستوى هذه المهرجانات ، ومحلية البعض منها واقتصارها عادة على الانتاجات السينمائية المخصصة للاستهلاك الجماهيري ، الا ان هناك العديد من المهرجانات المخصصة لاغراض تربوية وعلمية تهتم بشؤون الطفولة والمرأة والشباب والطلبة والزراعة والصناعة والصحة والسياحة والبيئة ومختلف مناحي النشاط الانساني .

وبين هذه المهرجانات هناك مهرجانات خاصة بالرياضة لعل ابرزها مهرجان «سانت فنسن» الذي تقيمه ايطاليا في نيسان من كل عام ، فضلا عن الاتحاد الدولي للسينما والتلفزيون الرياضي الذي يتولى اعداد وعرض الافلام الخاصة بالرياضة في عدد من المهرجانات السينمائية .

وقد اختارت تونس نيسان ايضا لتقيم خلاله اول مهرجان دولي للفلم الاولمبي بالتعاون مع اللجنة الاولمبية الدولية والمجلس الدولي للتربية الرياضية والنجمة القومية الاولمبية التونسية .

شاركت في المهرجان ٢٤ دولة وحضره عدد من الشخصيات الرياضية والاولمبية والسينمائية الدولية ، وعرضت فيه مجموعة من الافلام الخاصة بالالعاب الاولمبية ، كما تم تشكيل لجنة دولية تولت اختيار افضل الافلام المشاركة وتوزيع الجوائز عليها .

والمفارقة ان اية دولة عربية ، عدا الدولة المنظمة ، لم تشارك في هذا المهرجان الحيوي ، الامر الذي يكشف قصورا واضحا في التعامل مع موضوع جماهيري كالرياضة ، سينمائيا وتلفزيونيا على حد سواء .

ترى هل سيكون هذا المرجان العربي حافزا لسينماتنا بالعمل على انتاج الفلم الرياضي العربي ؟

■ حوار

د. عبدالواحد لؤلؤة

عن النقد والترجمة وقصيدة الحرب

د. عبد الواحد لؤلؤة ـ ناقد ومترجم عراقي، من ابرز اعماله ترجمته لموسوعة المصطلح النقدي والارض اليباب لاليوت، والعديد من المسرحيات وله عدة كتب نقدية مؤلفة منها: «النفخ في الرماد» و«البحث عن معنى» و د. لؤلؤة ـ يعمل حالياً مدرساً في دائرة اللغة الانكليزية وادابها في جامعة اليرموك في الاردن....

● : كل المحاولات لتاطير مدرسة نقدية عربية حديثة لم توفق كثيراً في ذلك. فلماذا؟

ـ هذا صحيح الى حد كبير. والسبب في نظري ان (المدرسة الحديثة) في النقد او في الفلسفة او الفن يجب ان تقوم على (مدرسة قديمة) تطورت نحو الحداثة. وهذا لم يتيسر لنا في العربية، لاننا دخلنا الحداثة على اكتاف الغرب، وليس تطوراً من تراثنا ومدرستنا (القديمة). في العربية (مدرسة نقدية) تتمثل في انتاج القرن الرابع الهجري بخاصة، وهي مدرسة تقوم على فهم التراث الشعري (الادبي) العربي القديم وتتبع منهجاً نقدياً قوامه اللغة والتاريخ والمفاضلة التي تستند على معرفة التراث لغة وتاريخاً. والمفاضلة او الموازنة في النقد تقوم على الذوق الفردي، الذي قد لايكون بمنجى من

التحامل او التعصب، لسبب او اخر، هذه المدرسة القديمة لاادري مايماثلها في الحديث الا اسلوب مارون عبود في كتبه النقدية، هذا رجل عرف القديم لغة وتاريخا فتكون له في الشعر (والادب) ذوق وظفه في النظر الى الجديد والمعاصر في الادب. آراء مارون في النقد مقنعة في نظري، مدحاً، لانها تقوم على فهم النص وعلى ثقافة واسعة. فهو اذ يهاجم المعلوف في (عبقر) مثلاً، والمعلوف لبناني مثله. يجعلك تقتنع برأيه وترى صوابه، لانه يقوم على فهم التراث، اما طه حسين الذي يرفع العقاد الى مستوى آلهة الاولمب في الشعر، فانه برغم معرفته الواسعة بالتراث لغة وتاريخاً، لايحملك على احترام رأيه وامامك تلك الكتل الخشبية التي يدحرجها العقاد شعراً. في الحالين تجد المقياس في الافضلية هو (المقياس الذي نريد) اي التفضيل الشخصي. وهذا بالضبط رأي ماثيو اورنولد، ابرز النقاد العلماء الانكليز في اواخر القرن التاسع عشر. ارنولد يؤمن بنظرية (المحك) وهو ان يحمل الناقد في ذهنه افضل ماكتب من ادب عبر العصور ليستخدمه مقياساً في تقديم مابين يديه من ادب. وفي هذا المجال افلح مارون عبود من حيث اخفق طه حسين، وماسوى ذلك من مدارس نقدية حديثة في العربية يصعب عليّ ان احدد. هناك محاولات (التأطير مدرسة حديثة) ولكن من اين تأتينا الحداثة؟ الالتزام في الخمسينات؟ اللامعقول في الستينات؟ البنيوية في السبعينات؟ جميعها دخيلة وجميعها لم تستطع ان تضرب جذورها في الذوق العربي الحديث. جميعها لم تنبع من تراثنا. لذلك لم تعمر طويلاً، ولذلك كان الذين نادوا بها يعرفون قبل غيرهم انهم يلبسون البرنيطة بالمقلوب.

● هل هناك وجود فعلي لمصطلحات عربية نقدية تستطيع التعبير عن النظريات النقدية والاشكالات الحديثة؟

ـ طبعاً هناك مصطلحات عربية نقدية تستطيع التعبير عن النظريات النقدية والاشكالات الحديثة. النقد علم جديد في العربية، حتى في القرن الرابع الهجري. فكلمة «نقد» في القاموس تفيد معرفة مافي «قطعة النقد» من ذهب. هذا في الاصل، وفي الاصطلاح محاولة معرفة مقدار مافي «القطعة الادبية» من عنصر الجودة (الذهب) ومقدار ماتبقى دون ذلك من غش ودخيل. وقد بدأ ذلك يتبلور في العربية في عهد المأمون في بغداد العباسية يوم ترجم (كتاب الشعر) لارسطو على يد يونس بن متي وهنا بوادر المحاولات الجادة لترجمة المصطلحات او نحت مالايوجد منها في العربية. وقد كان ضعف ثقافة الناقل سبباً في ترجمة (الكوميديا) و(التراجيديا) الى (مدح) و(هجاء) وهو امر معروف عند الدارسين. ولكن الترجمات اللاحقة تجاوزت ذلك. اما الترجمات الحديثة، اي منذ اواخر القرن الماضي حتى اليوم فهي محاولات جادة دؤوبة لترجمة المصطلح او نحته في العربي، واللغة العربية شديدة الغنى، يمكن ان تهب المترجم الجاد الذي يملك الوسيلة الثقافية عدداً كبيراً من المصطلحات التي لاتقتصر عن نقل المعنى الاجنبي.

واكرر: من الضروري ان يكون المترجم جاداً، يمتلك العدة الثقافية، ويستمر في المحاولات.

● يقول صلاح عبد الصبور ان افضل النقاد من كان شاعراً. كيف ينظر الدكتور عبد الواحد لمسألة الشاعر الناقد، وهل شرط ان يلم الناقد بكتابة الشعر؟

ـ ثمة امثلة على صحة رأي عبد الصبور، ولو انه نفسه لم يكن افضل ناقد لأنه شاعر، وفي رأيي انه ليس احسن من غيره شاعراً. ولكن بين نقاد الشعر العالمي من كان شاعراً متميزاً: هذا بودلير، في كتاباته ذات الطابع النقدي، وهذا بول ڤيرلين، وقبله د. صاموئيل جونسن في القرن الثامن عشر في انكلترا وثمة ماثيو ارنولد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في انكلترا، وثمة اليوت، وهاوسمان، وكوته، ولاننسى ووردذوث وكولوردج، وجميعهم شعراء متميزون ونقاد يعرفون مايتحدثون عنه. ولكن مارون عبود لم يكن شاعراً واحسبه ادق واعمق ناقد في العربية المعاصرة. قد يكون الشاعر متحجراً في نقده لأنه يرى النقد من خلال شعره هو. ولن اذكر العقاد ثانية.

اما ضرورة ان «يلم» ناقد الشعر بكتابة الشعر فهذا تحصيل حاصل. ان المعرفة بفنون الشعر جزء من ثقافة الناقد، الذي لاانتظر منه كتابة نقدية ذات مستوى سليم اذا كان ناقص الثقافة عموماً، او ناقص الثقافة من حيث المعرفة بفنون الشعر اذا اراد ان يكتب في نقد الشعر.



□ د. عبدالواحد لؤلؤة

● التراث النقدي هو المخزون الحضاري الذي حفظ ادب الأمة وشعرها من الضياع في السابق، مادوره الآن؟

ـ دور النقد المعاصر لايختلف عن دور التراث النقدي السابق في العربية في حفظ تراث الأمة الادبي من الضياع. ان كتاب الاصفهاني المشهور (الاغاني) حفظ لنا من التراث العربي القديم مالا يستطاع ادراكه لولاه. وكتاب التوحيدي (الامتاع والمؤانسه) فعل مثل ذلك، ولا داعي لذكر دور كتب الجاحظ. نسمع بكتب ضاعت لكنها مذكورة عند امثال هؤلاء العمالقة. وفي الوقت الحاضر تقرأ كتب الريحاني ونعيمة وجبران فتتضح لك صورة الادب العربي في المهاجر. عند دوره القرن العشرين وفي بواكيره، وتقرأ كتب المازني والعقاد وطه حسين ومندور. فتتضح لك صورة معينة عن الادب العربي في صدر القرن العشرين. وحتى حدود الحرب العالمية الثانية او حقبة الخمسينيات وتقرأ كتب مارون عبود فتجد صورة اكثر وضوحاً وصدقاً عن الادب العربي حتى حقبة الستينات. وهذا دور النقد في كل زمان ومكان، وليس النقد العربي المعاصر مختلفاً عما سبقه، ويجب الا يختلف.

● **قمتم بترجمة رواية شكسبير «تيمون الاثيني» على الرغم من انها واحدة من عدة روايات غير مشهورة لشكسبير ماالدافع الذي حدا بك لترجمتها خاصة وان لكم مشاركة كبيرة وجليلة في ترجمة عدد من الاعمال الادبية العظيمة؟**

- ترجمة (تيمون الاثيني) هي خطوة اولى تتبعها خطوات في ترجمة (سيمبلين) و(بيركليس) والثلاثة من مسرحيات شكسبير الاقل شهرة. ولكن الدراسات الجادة في بريطانيا اثبتت منذ زمن بعيد نسبة هذه المسرحيات الثلاث الى شكسبير. ولكن الترجمة في مصر ولبنان قد اهملوا هذه المسرحيات لسبب اجهله. لذلك اخرجت ترجمة (تيمون) منذ عشر سنوات، وها انا متأخر عشر سنوات في اخراج الباقيتين.

ان ترجمة شكسبير تحمل لي متعة خاصة، رغم مصاعبها الكثار، فانا ارى ان شكسبير يجب ان يكون في متناول القارىء العربي، جميع ماكتب شكسبير بلا استثناء. لقد سبق لي ترجمة قصيدة (العنقاء واليمام) منذ ربع قرن وقد كتب لها دراسة مستفيضة واحسب ان القصائد (الصعبة) والنصوص الغنية مثل هذه القصيدة يجب ان ترافقها دراسة وشروح وهذا مافعلته مع (الارض اليباب) انني ارى ان اول واجبات العربي الذي توافر على دراسة الادب العربي ان ينقل هذا التراث الى ابناء العربية نقلاً سائغاً. اما ان يقوم العربي بالكتابة بالانكليزية عن الادب الانكليزي فهو كمن لايطرب الا نفسه.

● **الشعر والحرب كلمتان مترادفتان فقد كانت الحرب،كيف تنظر للشعر العراقي في زمن الحرب؟ هل كان بمستوى الشهادة؟**

ليس الشعر والحرب بالكلمتين المترادفتين بل هما متجاورتان. الشعر العراقي في زمن الحرب قفز قفزات واسعة اختصرت عدة عقود من التطور وأحد اسباب ذلك انه شعر تجربة فعلية. لقد افرزت الحرب تقليداً جديداً هو ذهاب الشعراء (الادباء) الى جبهات القتال لفترات مختلفة من اجل (المعايشة) انك تجد الشاعر الذي وظف حواسه الخمس في معايشة تجربة الحرب يعود شاعراً من طراز اخر. لقد (ولد) عدد من الشعراء (ولادة جديدة) بعد هذه المعايشة. وظهر نوع جديد من الشعر العربي قديمه وحديثه، واحسب ان دراسات نقدية عديدة سوف تتناول هذه الظاهرة العجيبة لعقود عديدة قادمة.

● **في مهرجان المربد الاخير علت نبرة الخطابة على الشعر. هل ذلك بداية زمن تراجع الشعر العربي الحقيقي،فهل يعاني الشعر العربي من ازمة؟**

مهرجان المربد الاخير، ومهرجان العام الماضي، عقد لمناسبة معينة وهي الحرب الضروس التي يخوضها العراق دفاعاً عن الامة العربية جميعاً، قيماً وحضارة وانظمة، والكل يعرف هذا، من اجل ذلك لابد ان يكون موضوع حرب من هذا النوع ممايدفع الى النبرة الخطابية، التي ليست بالنبرة السيئة دائماً، وليست بالضرورة نقيضاً للشعر. هناك منظومات ذات نبرة خطابية لاتقع في باب الشعر. خذ مثلاً قصيدة (مطار اثينا) هذه من الشعر روحه وهي قصيدة ملتزمة، مثيرة، وبالتالي خطابية، ولكن بالمعنى السليم للخطابة، وبالمعنى الدقيق للشعر (الذي يهززك عند سماعه) وهو ماينطبق على شعر د. سعاد الصباح كذلك. ولا احسب ان الشعر العربي في ازمة، ولا ارى الشعر العربي الحقيقي في تراجع. في جميع الازمان يوجد من الشعر الرديء والجيد، والا ماعرفنا الفرق. ان ما سمعناه من (د. سعاد الصباح) ومن (محمد الحربي) شعراً يرغم على انتعاش الامل بان الشعر العربي مايزال بألف خير، وان الموهبة الشعرية قد تنبع من الرمل او تطلع من الصخر.

حاوره:

جمال زهران - الاردن

■ رسالة المغرب

قراءة في مسرح احمد الطيب العلج

■ محمد اديب السلاوي

أ / تساؤل افتتاحي

- الباحث في الحركة المسرحية بالمغرب خلال فترة الستينات ، لا يستطيع الفصل بين المعوقات المادية التي ضربت هذا المسرح ، وبين المعوقات الابداعية التي سجنته في قوالب ونظريات لاتمت في الكثير من الاحيان الى اهتمامه الفكري ، ولا الى طموحاته . ذلك ان الازمة الاقتصادية / السياسية التي برزت مباشرة بعد حصول المغرب على استقلاله عام (١٩٥٦) على الساحة الاجتماعية قد انعكست بشكل سيء على الثقافة المغربية انذاك ، وخصوصا على المسرح والسينما وباقي الفنون الحديثة .

فالازمة الثقافية / الفنية / المسرحية والازمة الاقتصادية / السياسية ، كانا وجهين لأزمة واحدة عصفت بالمسرح المغرب . وكادت ان توقف فعالياته . في الوقت الذي كان الطموح كبيرا في ان يلعب هذا المسرح دوره على الواجهة الفكرية . وان يعكس القضايا والمشاكل التي كانت تعترض مسيرة الانسان المغربي في تلك الفترة .

ولأن الاوضاع المتصلة بالثقافة والفن في ظل هذه الازمة فرضت على المسرح ان يهمش دوره انبعثت على الخشبة المغربية نتاجات اقرب الى

الساذجة» منها الى الفن المسرحي وفي بعض الاحيان نخبوية تتعدى الى مختلف اشكال الوعي الجماهيري . وفي نفس الوقت توارت المحاولات التي ظهرت في الخمسينات قبل اعلان الاستقلال التي كانت تمد اهتمامها الى التاريخ المغربي .

من هذه الزاوية يطرح علينا مسرح احمد الطيب العلج الذي بدأ ظهوره في فترة الخمسينات جملة من التساؤلات الهامة ، اولا لان العلج احد المؤسسين البارزين للحركة المسرحية المغربية الذين برزوا في ظل الازمة (ازمة الاستقلال) وثانيا لانه من اكثر الكتاب المسرحيين المغاربة انتاجا وفهما لاوضاع الخشبة وثالثا لانه احد الكتاب القلائل الذين تعاملوا مع الجهاز الاداري من مركز مسؤول في ظل الاوضاع السياسية / الاجتماعية / الاقتصادية التي ظهرت بعد اعلان الاستقلال الوطني .

كيف اذن انجز صياغاته الفنية في ظل الاوضاع الاستعمارية خلال فترة الخمسينات .. وفي ظل الازمات التي رافقت الاستقلال في المجال الثقافي والمجالات الموازية الاخرى ؟

ب / بدايات موليرية

ـ بدأ احمد الطيب العلج حياته المسرحية ـ في بداية الخمسينات ـ مقتبسا . فالاقتباس كان مدرسته الاولى في الكتابة . وعن طريقه استلهم اعمال العديد من كتاب الغرب المعاصرين ، وعلى رأسهم الفرنسي «موليير» ، استطاع التمكن من تقنية الكتابة المسرحية ، ومن خلق لغة مسرحية خاصة . هي اقرب الى ذوق وفهم الجمهور منها الى الفصحى واقرب من هذه الاخيرة الى العامية .

وقد استطاع احمد الطيب العلج ان يحقق في هذا الاتجاه نجاحات على مستوى «شباك العرض» ، خاصة في نصوص موليير المقتبسة / عمايل جحا / مريض خاطره / الفضوليات / الحاج العظمة / ولي الله .. الخ ، باعتبار ان الفرنسي موليير من اكثر الكتاب الفرنسيين ملاءمة للمجتمع العربي ، وباعتباره من اكثر المسرحين الاوروبيين استيعابا للظاهرة الاجتماعية ، ولتفاصيلها الدقيقة التي تعطي للعمل المسرحي ، سعته في فن الاقتباس والمطابقة .

وحسب راي العديد من المؤرخين للمسرح المغربي ، فان تعامل العلج مع الاقتباس ، في بداياته ، يعود الى طبيعة الكتابة المسرحية نفسها ، فهي تختلف عن كتابة القصة والرواية والقصيدة ، وتقوم على بناء من شكل خاص ، له قوانينه وشروطه التي تتطلب مواهب اصيلة ومعقدة ، تفرض على صاحبها معرفة تامة بالنفس البشرية وتقلباتها ، والقدرة على بث الحياة في الواقع والاشخاص ، والجمع بين الوقائع المتنافرة والمتناقضة ، وايجاد الروابط بين الشخصيات في حركاتها وتطورها ، وتموجها ، حسب المنظار المسرحي . على ان يتوفر لهذا المنظار قوة الايهام التي تقود الى التشويش والديناميكية ، والاثارة .

بمعنى آخر ، ان التجاه الى الاقتباس في بداية الخمسينات ، كان التجاءً الى الحلول الجزئية لقضية الابداع والتأليف ، اذ قام هذا الاقتباس عنده على الاخذ بالهيكلية الادبية / الانسانية / المسرحية ، للنصوص الاجنبية ، والباس شخصياتها لباسا مغربيا شكلا ولغةً واخضاع الاحداث في العمل المسرحي / المقتبس ، الى واقع زمني محدود ، هي عملية مطابقة وانسجام ، بين الاعمال الفنية الاصلية ، ومتطلبات تقديمها مسرحياً في لغة ومجتمع مغايرين .

ان مسرحية «طرطوف» لموليير ، مثلا ، التي اقتبسها العلج للمسرح المغربي ، في بداية الستينات ، صورة لهذه الحقيقة . اذ حرص على تطعيمها بنفس روحاني ، وعلى تأطير احداثها وشخصياتها بهالة من التراث الشعبي المغربي .. فطرطوف التي عنونها بـ«ولي الله» تطرح مشكلة النفاق المغلف بالورع في المجتمع الفرنسي خاصة ، والاوربي عامة . الا ان ادراجها في الاطار المغربي ، جعل من هذا «الولي» انموذجا للمنافق الدجال ، الذي يحترف من المنكرات افحشها في خلواته ويبدي من التقوى اعمقها ، امام انظار الناس البسطاء .. ولكنه في العمق يخالف ذلك تماما . انه المنافق



موليير

الذي لا يمكن فصله عن المجتمع العربي ، ولا انكاره عن المجتمعات الاوربية الاخرى .

ومع ان العلج استطاع بحرفيته المسرحية ، اسقاط بعض اطراف هذه المسرحية / طرطوف ، فانه بقي على مواقفها مع التقاليد والاعراف الفرنسية ، الشيء الذي اعطى لاقتباسه وضعا غريبا ، ولو انه لفت النظر الى طابعها الكوميدي / الهزلي ، والى استيعابها المميز للتراث الشعبي المغربي . انه نفس الاسلوب الذي سلكه المقتبس في مسرحية «الثري النبيل» في اواسط الخمسينات . فهذه المسرحية «الموليرية» التي لا تحمل اي فكرة في مضمونها ، تحولت على يد العلج الى شخصية مميزة في السلوك البرجوازي والحضاري .

على طريقة الفرنسي موليير «الثري النبيل» لا يحاور جمهور المسرح ولا يلتحم به ، ولكنه يفرض عليه الكبرياء المصطنع الذي يتصاعد مع البناء الدرامي للمسرحية . عند المغربي احمد الطيب العلج ، يتحول الى متحاور مشاكس ، والى شخصية ذات بناء فكري /سيكولوجي / اجتماعي .

فالثري النبيل الذي اصبح اسمه «الحاج العظمة» شخصية متميزة باستقلالها ، غير

متخلفة ، تعرف جيدا موضعها في هذا العالم وتعي ماضيها وحاضرها بشكل جيد . انها على خلاف «الثري النبيل» تعرف جيدا جذورها الفقيرة ، وبقدر ما تحاول اخفاء ذلك عن الاخرين ، ترسم لنفسها سلوكها القائم على تقاليد الارستقراطية دون الانغماس فيها .

لاشك ان النظر الى النموذجي / طرطوف و«الثري النبيل» اللذين اوردناهما مثلا على اسلوب العلج في الاقتباس سيؤكد ان هذا الفن يتحول عند الكاتب المغربي الى مطابقة مسرحية ، لواقع اللغة ، والشعب الذي توجه اليه المسرحية ، دون خيانة لفكرة الكاتب ، واغراضه .

الا ان المأخذ الذي يمكن تسجيله على سلسلة مسرحيات العلج المقتبسة هو انها مأخوذة في اغلبها عن المسرح الفرنسي ، الذي اخذ يعاني هو الاخر ازمة خطيرة ، من حيث فقدان الكاتب الاصيل . انها بالرغم من سيطرتها ولفترة طويلة على حركة المسرح المغربي ، ولم تستطع ان تقدم انفحة التحصيل الانساني الناتجة عن وعي وفهم لطبيعة الفن ، ومعرفة النفس الانسانية وتقلباتها ، وقوة الالهام والتطور ، والتحليل المفروض ايجاده في انتاج مسرحي مقبول .

ان شخصيات المسرح الفرنسي . لم تستطع رغم تجذرها في «عامية» العلج ، وفي اسلوبه المسرحي ، ان تتجاوب مع المجتمع المغربي ، ليس فقط لانها تتفاعل في عوالمها الخاصة ، وتتجاوب مع مجتمعاتها ، وتتصارع مع احداث اوطانها ولكن ايضا لانها تتناقض مع المبادىء ، والافكار التي يحملها الموروث الشعبي ، الذي ينطلق منه احمد الطيب العلج في صياغته ، واقتباساته المسرحية .

من هذه الزاوية ، تجدنا نبحث عن اي تفسير لوجة الاقتباس التي عرفتها الحركة المسرحية المغربية ، على يد الفنان العلج انطلاقا من بداية الخمسينات فلا احد يدري ، اهو ميول الى السهولة واليسر ، ام العجز عن خلق اعمال مسرحية اصلية ، وليدة ثقافة المغرب ، وحضارته ، وقضاياه .

ج / الدخول الى التعرية

وبالنظر الى مؤلفاته المسرحية الموضوعية ، قبل وبعد الستينات من هذا القرن ، وهي كثيرة ومتنوعة / الشطاب / حادة / ملاك الدويرة / وفاء / الفيلسوف / اليانصيب / الناعورة / انتقال / التمتام / التبعيعة / خفيف الشاشية / البلغة المسحورة / عمايل جحا / الارض والذئاب / النشبة / السعد / الاكباش / حليب الضياف /... يتأكد للباحث ، ان التجاء احمد الطيب العلج الى الاقتباس ، لم يكن سوى قنطرة ظرفية ، وفي الاقصى ، مدرسة اولى في الكتابة المسرحية .

فمن خلال هذه المسرحية (الموضوعية) وغيرها (المقتبسة) ، استطاع الكاتب المغربي ان يربط منهجيته بتعريته لامراض المجتمع ، ونزواته ، حيث استطاع فيهم يقرب من اربعين نصا مسرحيا ، تزويج المناهج الواقعية والخيالية / الرومانسية ليبدع عالم شخوصه المتناقضة ، والحريصة في نفس الان على ايقاعها الشعبي . وليبدع موضوعاته بتقنية واقعية ويطعمها باكبر عدد من الحقائق اليومية .

انه مسرح يفصل باصرار بين طبائع شخوصه ، وبين الاوضاع التي يعيشها هؤلاء الشخوص . مسرح يقوم بناؤه على المهازل والمآسي مرة واحدة ، وهو بذلك يتحول الى مسرح مضاد ... ولكنه قريب الى الادراك .. والى الفرجة .

فاذا ما رجعنا الى النصوص التي انجزها الفنان العلج في بداية حياته الفنية / عمايل جحا / البلغة المسحورة / ملاك الدويرة . لا نستطيع ان نفرق بين مواقفها الدرامية ، وتقنياتها المسرحية، وبين ماجاء في العديد من مسرحيات «موليير» التي نقلها قبل او بعد ذلك المسرح . لقد استفاد المؤلف في موضوعاته من شطحات موليير الساخرة ، التي تبرز طبائع الناس خارج مواقفهم ، وتحركاتهم وافكارهم ، احيانا ، استفاد من اسلوب هذا الكاتب الفرنسي الذي يعري نوايا شخوصه ، ليعالج انهماكاتهم ومشاغلهم بسخرية لاذعة .

ان الكاتب المغربي ، وفي اعماله الاخيرة / الاكباش / السعد / الارض والذئاب / حليب الضياف ، لم يتحرر من هذا التأثير ، اذ كدس هو الاخر الاحداث المباشرة وفرض اراءه عليها واستعماله للاسطورة والاحدوثة البسيطة في البناء المسرحي ، وفي فضائه العام لم يبعده عن هذا التأثير . ففي اغلب هذه المسرحيات ، حاول العلج ان يستمد موضوعاته من الخرافات الشعبية او الحكايات والقصص التي تنتمي للمأثور الشعبي . الا ان لغتها ، وبناء شخصياتها ، اسقطها على ارضية موليير ، الى حد الالم ... والاستيلاب احيانا .

ان الاقتناع اللغوي ، والانسياق وراء سطحية الشخوص ، واهمال استكشاف القوى الغامضة لديهم ، وما ينطوي عليه هذا الاستكشاف من دلالات سياسية وخلقية ، ومن مواقف ، دفع بهذه المسرحيات او بالاحرى الكثير منها الى جحيم المحاكمة ... وقساوة النقد .

ان مسرحية «النشبة» وهي من اشهر مسرحياته الموضوعة خلال فترة السبعينات يمكن اتخاذها مثلا لهذا الراي . انها تعالج موضوعا واسعا ، وخطيرا على المستوى السياسي والاجتماعي ، وهو الرشوة . وعلى انها تتخذ من «الحكاية الشعبية» ارضية لها ، الا ان المؤلف جعل من اشخاصها نماذج مشلولة ، لا تستطيع مقاومة مؤثراتها الخارجية ، ولاخنوعها ولا اعراضها النفسية . ولا خيانة بعضها البعض .. لم تستطع الوفاء لطبقتها ، ولمبادئها الاجتماعية .

ان مسألة العدل والرشوة والظلم ، مسائل مرتبطة فيما بينها . وهي جميعا من مؤشرات الاوضاع السياسية غير السليمة . لذلك كانت الصيغة الكوميدية التي اختيرت لها كامتداد شرعي للمقتبسات الموليرية ، احد اسباب فشلها على الخشبة .

المسرحية تعتمد على الحدث البسيط ، وعلى الصنعة ، والتعامل التقني مع «اللهجة الدارجة المغربية» التي اراد المؤلف من خلالها اقرار بحثه عن مسرح مغربي اصيل .! لكن الخلل الذي ضرب شخصياتها / القاضي/ النشبة/ مرزوق/ زوجة النشبة/ ، اطاح بفكرة هذا البحث وقضى عليها في خضم الاضحاك «الموليري» الذي يتجه - في الاصل صوب التسلية ، لا الخطاب .

اما مسرحية «حليب الضياف» التي تتميز عن مسرحيات العلج الاخرى برسم شخصياتها ، فانها كغيرها تستمد موضوعها

من القصص الشعبي ، ومن الناحية الشكلية تستخدم عددا من الاساليب التقنية المحببة / المسرح داخل المسرح / مخاطبة الجمهور بصفة مباشرة / تعويض البطل التراجيدي باللغة المتحركة / توظيف هذه اللغة لتلعب دورها الى جانب الممثلين . ومن الناحية الموضوعية تلتقي هذه المسرحية مع رائعة «صموئيل بيكيت» في انتظار كودو» وتفترق عنها في «الانتظار» المحدد الماهية والاثر ، ونعني به «الحليب .»

في المسرحية مجموعة متشابهة من الشخصيات ، تمارس التسكع على طريقتها الخاصة ، بلا فلسفة ، بلا اهداف ، بلا خطاب معين ، لكن هذا التشابه لا يمنع من وجود تفرد شخصي يمارس ضمن الكسل الذي يشكل اطارا عاما لسلوك هذه المجموعة . فهناك على الهامش شخصية «صوفية» شديدة الشبه بشخصية «المجذوب» الذي لا تهمه لا الحياة ولا الموت . يتخذ من اتكاله حرفه ومهنة .. وهي شخصية تميزت على طول وعرض المسرحية بسلوك فانتازي ، وبحوار يصل حد السوريالية في الكثير من الاحيان .

فالمسرحية من هذه الوجهة ، تمارس الميلودراما ، وتستخدم الكوميديا بشكل ابعدها عن المتعة ، وقربها جدا الى الاستهلاك اللغوي / المولييري المبتذل .

د / التعامل مع الازمة

من خلال هذه النماذج ، يبدو ان مسرح احمد الطيب العلج ، الذي اتخذ من «الاقتباس» قنطرة ظرفية ، حيث كان هدفه في البداية ارضاء جمهور الشباك ، بتحوير مسرحيات عالمية ، والنزول بها الى العامة ، قد تعثرت مسيرته طويلا باعتماده على الروح الرومانسية المولييرية التي تصرف المتفرج عن اي اهتمام اجتماعي / سياسي ، وجذب انتباهه الى مواقف هدفها الاضحاك ، والتسلية على حساب مواقف ميلودرامية ، مؤثرة ، لا علاقة لها في الكثير من الاحيان بالواقع .

فهل نعتبر تلك هي السمة العامة لمسرح احمد الطيب العلج ؟

ان مثل هذه المآخذ لا تمنعنا في الحقيقة من الاقرار بانه من اكثر الكتاب المسرحيين المغاربة انضجا وفهماً لاوضاع الخشبه المسرحيه . عبر مراحل مسيرته بين الاقتباس والترجمة والتأليف عرض مسرحه اعمالا تعكس بطريقة واضحة اوضاعنا الاجتماعية الساخرة ، توظف تراثنا اللغوي في الامثولة والنكتة والاسطورة والحكاية ، تعانق الادب الشعبي باشعاره واجزاله ومأثوراته .

من هذه الاعمال ، مسرحية «الاكباش» التي عرضت لاول مرة بالمهرجان الثقافي الافريقي بالجزائر ومسرحية «السعد» التي عرضتها لاول مرة الفرقة القومية السورية عام ١٩٦٥م ونالت اعجاب النقاد العرب في دمشق ، وفي الكثير من العواصم العربية وهي اعمال تمكن الكاتب المغربي من خلالها من فك الحصار المولييري عن نفسه لينصرف الى كتابة المواقف وعقلنة العمل المسرحي .

فلقد قدمت مسرحية «الاكباش» التي اخرجها المغربي الطيب الصديقي لوحات عن رفض الرعية خضوعها للظلم وللاستبداد واللا مشروعية السياسية ، بالاكباش ابطال يرفضون بكل الصيغ والاساليب ان يقدموا انفسهم قرباناً وضحايا فيتمردون ويهربون من المدينة ليلة العيد . وعندما تعثر السلطات على واحد منهم بقي متخلفا في المدينة تحاول استنطاقه ليكشف لها عن مكان المتمردين ولكن لا التعذيب ولا التهديد يؤثران على الكبش البطل .

وعند اطلاق سراحه المؤقت يتجه الى مخابىء الخرفان ويعقد سلسلة اجتماعات معهم لمناقشة اوضاع الاكباش السيئة ، ولتحرير وثيقة تطالب بالمساواة مع الانسان في نطاق التعايش السلمي وتعويض الاكباش بالابقار او بأي حيوانات اخرى مازال وعيها بالظلم متعثرا او غائبا .

فالمؤلف في هذه المسرحية التي تتسع فيها الابعاد الانسانية بشكل جيد رغم اسلوب الفانتازيا الذي يطبع حوارها واحداثها يعلن بشكل مباشر عن غياب الديمقراطية والعدالة الاجتماعية في بعض الانظمة ، ويعلن موقفه السياسي من هذه القضية التي تتفرع عنها سلسلة من القضايا الاجتماعية / الاقتصادية / الثقافية الاخرى .

اما مسرحية «السعد» فهي لا تقل عن مسرحية «الاكباش» اهمية . فهي الاخرى ذات موضوع غريب وجديد ينفذ بالمشاهد الى طبائع الانسان الشريرة من خلال عدة نوافذ اجتماعية / نفسية / اخلاقيه مسرحيه .

يطرح المؤلف في هذه المسرحية من خلال اسطورة شعبية قناعاته حول الفقر والشعوذة والشقاء والذكاء والشطارة والايمان لينسج في النهاية مأساة انسانية يتداخل الواقع والخيال على ارضيتها الدرامية ، نادرا ما نجدها في نصوص العلج الاخرى .

تحكي المسرحية التي عرضت على اغلب المسارح العربية بنجاح قصة فقير ضاقت به سبل الحياة جميعا واثقلت كاهله كل اصناف الديون وانواعها / من ديون العيش اليومي الى ديون المتعة واللباس والكماليات . وعندما يفر الفقيه / الفقير من حظه السيء ليبحث عن سعده تنفتح امامه سبل الحياة بشكل غريب . تتنافى مع المنطق لتلتقي مع الاسطورة وبهذا يجد الفقيه نفسه ينتقل عبر متاهات عجيبة يعمل في اتجاه معاكس للعقل والضمير وللاخلاق . وكأنه ينتقم من ذلك الفقر التعس الذي عاناه لفترة زمنية طويلة .

فالمال الوفير يحول الفقيه الى عالم ومنجّم وساحر وحكيم وعبقري مرة واحدة ولأن هذه الصفات خارجة عن منطق الاخلاق ومنطق الحياة يستيقظ ضمير الفقيه في آخر لحظة ليعلن امام الملأ انه لم يكن سوى مشعوذ خادع في بيئة تقدس «الدرهم» تضج بالمغفلين والسذج والذين لا يفرقون بين العلم والجهل . وعوض ان يصدقه الناس ينتقمون منه شر انتقام ويصلون برأسه الى المشنقة .

المسرحية بهذه الصفة ، هي ملهاة ضاحكة ولكنها مليئة كسابقتها الاكباش - بالافكار والمثل والحكايا تستفيد من الاسطورة الشعبية في جوانب كثيرة خاصة في الاحداث وفي تحريك الصراع الدرامي بين الشخصيات وفي الرسم النهائي لشخصياتها المركزية / الفقيه عصفور ، الماكر ، الذكي المتحدي ، الذي ينتصر على اعدائه واحدا واحدا بالقسوة واللين والمعرفة والتجربة والخبث والدهاء والخداع والذي يعلن في النهاية على انتصار ضميره عليه .

من حيث القيمة فان «الاكباش» و«السعد» نصان ، يتصفان بالوضوح والبساطة الفنية قام المؤلف من خلالها بتعرية كاملة وبلاغية للواقع الاجتماعي المحلي معتمدا على مجهود مزدوج / بنيوي وتحليلي مما اعطى للنص متانة شكلية وعمقا فكريا مضمونيا قل ما نجده

في نصوصه الاخرى التي اتجهت من تقنيات الاقتباس الى فنية الكتابة المسرحية الابداعية .

ففي النصين المشار اليهما تجاوز المؤلف عتبة الصفة اللغوية الى المهارة الابداعية وتجاوز عتبة الخطاب المفتعل الى هدف الموقف الملتزم وتجاوز ايضا صفة المسرح الشعبي بالمفهوم القدحي السوقي الى صيغته الفنية الابداعية بالمفهوم الاحتفالي ، التي تحول اللغة والحكاية والاسطورة والامثولة والقصيدة الزجلية الى اشارات واعية تغني النص المسرحي وترفع من مكانته الادبية .

ان سمة «الشعبية» في المسرحيتين ليست سمة لغوية او حكائية او عاطفية كما هو الشأن في مسرحيات المؤلف المقتبسة ، انها هنا اختيار اجتماعي / فكري / سياسي مضاد للمصالح وممارسات الطبقة المضادة .. وتلك هي السمة المميزة لها في ركام اعمال العلج المسرحية وشهادة لابد منها .

وفي ختام هذه القراءة يمكننا ان نتساءل ببراءة . ماذا يريد بعد هذا الركام من المسرحيات المقتبسة والموضوعية والتي يصل عددها حتى الان نحو المائة ان يقول ؟

هل ينطلق في اعماله المسرحية من رؤية معينة ؟

هل ينطلق من فلسفة معينة ؟

هل سلك فيها اسلوبا / خطابا / لغة معينة ؟

هل كان مسرحه خلال هذه الفترة من التاريخ التي تمتد من بداية الخمسينات الى اليوم فاعلا ام مفتعلا ؟

ان هذه الاسئلة التي اجبنا على بعضها والمحنا لبعضها الاخر قراءتنا الانطباعية لمتنه المسرحي ، انطلاقا من بداياته مع الاقتباس وانتهاء بموضوعاته المؤلفة تفرض علينا الادلاء بشهادة في حقه وحق مسرحه الذي ينتمي للجيل المؤسس للحركة المسرحية المغربية .

ان اعمال الفنان العلج ورغم كل المآخذ عليها ستبقى تراثا مسرحيا هاما يستند في صياغاته الشكلية على خلاصة التجارب التي اكتبسها من المسرح العالمي الذي تعامل معه لما يقارب من الاربعين سنة مقتبسا ومخرجا ومؤلفا وممثلا .. ومن الموروث الشعبي الذي تعامل معه باحثا ومبدعا لتجعل منه في النهاية اكثر الكتاب المغاربة انتاجا وفهما لاوضاع الخشبة وتقنياتها واكثرهم استيعابا للعملية المسرحية الابداعية . ■■

■ متابعات

الشاعر اليوناني ريتسوس : القصيدة فعل جمالي متكامل

ولد الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس عام ١٩٠٩ ، وابتدأ نشر قصائده في الثلاثينات ، وظهرت اول مجموعة شعرية له عام ١٩٣٤ ، وقد اصدر مجاميع شعرية عديدة منها : «الاهرام» ، «الحرب» ، «انشودة الى اختي» ، «سمفونية الربيع» ، «مارش المحيط» ، «الفقراء» ، «سوناتا عن القمر» ، «احياء العالم» ، «وداع» ، «النافذة» ، «الجسر» ، «شهادات» ، «رؤيا» ، «الاحجار» ، «تكرار» ، «نافذة السجن الحديدية» وغيرها . . .

يعتبر يانيس ريتسوس واحداً من اشهر الشعراء اليونانيين في العالم ، وقد تُرجمت مجاميعه الشعرية وقصائده الى سبع واربعين لغة اجنبية ، كما انه حائز على عدة جوائز عالمية للادب ، ومنحته عدة جامعات اجنبية شهادة الدكتوراه الفخرية في الفلسفة وعلوم الادب . . .

الحوار ، الذي نترجم مقاطع منه هنا ، أجرته مجلة «الأدب الاجنبي» السوفيتية اثناء زيارة الشاعر الأخيرة الى الاتحاد السوفيتي .

● كيف تحدد جوهر الشعر ومهماته؟

- ليس باستطاعتي ان اقول شيئاً جديداً بهذا الصدد . الشعر - ظاهرة معقدة جداً ، معقدة لانها تتحدد بتأثير عوامل عديدة ، اجتماعية وتاريخية واخلاقية وبايولوجية . . . اني على ثقة ، بان آلاف الصفحات من النصوص التوضيحية وآلاف الخطب لاتستطيع بشكل كامل ان تعبر عن الشيء الذي تتضمنه هذه القصيدة او تلك . واقول أكثر : ان قيمة القصيدة تكمن ليس فقط في الشيء الذي تتحدث عنه ، وانما تكمن بالاساس في الشيء الذي يجعل من القصيدة نتاجاً فنياً . وبعبارة اخرى ، فان القصيدة هي فعل جمالي متكامل ، ولهذا فان اخضاع القصيدة للتأويل او التفسير مسألة خطيرة جداً . . . لايمكن تفسير الشعر حتى النهاية ، وروعة الشعر وسحره المتفرد يكمن في ذلك بالذات . انه التعبير عن إدق حركات روح الشاعر وفكره . . .

● علاقتك ، اذن ، سلبية تجاه نقد الشعر وضرورته؟

كلا ، ابداً . ان مهمة النقد هي في تقسيم الصورة النسيجية التي يكمن فيها جوهر الشعر نفسه الى افكار منفصلة واحاسيس وصور فنية وايقاعات ، ثم يجرد ارتباطات كل هذه العناصر ويكتشف عندها ميكانيكية تأثيراتها ، ومن ثم الموقف الوجداني المحدد للشاعر في علاقته بالواقع

الاجتماعي والخلفية الفكرية لتلك العلاقة . . .
لكن هذا يجب الا يؤدي بالنقد الى وضع متطلبات وشروط قسرية تجاه النتاج الادبي قد تؤدي حتى الى ابتعاد القارىء نتيجة لتلك الاراء والادعاءات . . واسوأ ما في الامر، عندما نرى الناقد يؤدي دور المراقب او المعلم تجاه الشاعر . . . ان هذا الموقف هو خرق للاخلاق وظلم للشعر والشعراء . . . يجب ان يتخلص النقد من نبرة الحاكم أو الرقيب ويجب ان يتفاعل مع اخلاقية الفن، وهذا سيؤدي بالنقاد (والقراء ايضاً) الى اكتشافات وخلاصات كثيرة وجديدة . . يجب على النقد ان يقرّب الشعر للقارىء، وهذه مهمة كبيرة، اذ ان الشعر ـ هو منبع التقنية الجمالية للروح الانسانية، انه يعلم الانسان ان يحس بعمق ورقة ويغنيه روحياً ويعّمق عالمه الوجداني، ان الشعر يربّي في الانسان البدايات الجمالية، والتي هي ـ بجوهرها ـ اجتماعية بلا شك، اجتماعية في اوسع مفهوم لهذه الكلمة.

● كيف تقومون مهمة الشعر الاجتماعية؟

ـ ان المكنون الاجتماعي للشعر، بالطبع، هو ليس المقياس الاول لقيمة الشعر، لكنه، بلا شك، المقياس الاخير، المقياس الذي يحدد، اذ عندما يخرج الشعر من اطر الاعتراف الذاتي للشاعر، فانه يصبح حتماً تعبيراً لحاجة الناس، كل الناس، للعدالة والحرية والغبطة، الحاجة الى التغلب على العزلة المرهقة وتعفن الموت . . . ان الفن الاصيل والشعر الاصيل يجب ان يصل حتماً الى ذلك، ولكن هناك مسألة اخرى، اذ اننا، بعض الاحيان، نكون ـ في الشعر ـ اجتماعيين أكثر مما يجب، وبعض الاحيان نصنع ـ باسم السياسة ـ سياسة رديئة في الفن. ان الجانب الاجتماعي والجانب الجمالي في الشعر يجب ان يكونا متجانسين ومتكاملين ومتوحدين بشكل لايمكن فصمهما.

لأحد، بالطبع، يمتلك الحق في ان يفرض على الفنان ان يجعل من فنه «فناً اجتماعياً». ان هذا يجب ان يكون مطلباً ينبعث من اعماق الفنان نفسه. ان متطلبات وحاجات الشاعر الحقيقي والفنان الاصيل تتطابق حتماً ودائماً مع متطلبات الشعب وحاجاته، وهذه المتطلبات بالذات هي التي يكشفها الشاعر ويبلورها جمالياً في ابداعاته الفنية، وعلى هذا الاساس، فان الشاعر يشارك بشكل مباشر في العملية العامة لتغيير العالم.

ويناضل الفنان طوال حياته ضد الظلم والاستغلال وضد كل اشكال الموت الاجتماعي، وحتى اذا كان يبدو هذا النضال ـ للوهلة الاولى ـ وكأنه نضال خاص ومنعزل، الا انه، في الواقع، نضال عام وجماهيري، اذ ان هذا النضال يستجيب لشيء مهم جداً عند الفنان وهو الحاجة للتعبير عن مكنونات ذاته، الحاجة للاعتراف بالحرية، الحرية التي تزيل الاطر الضيقة لاغتراب الشخصية الانسانية. ان هذا النضال هو تأكيد لاهمية الحياة الانسانية . . .

واذا كانت توجد قيمة ـ ما في عملنا، نحن الشعراء، فانها تكمن في اننا قد تجاسرنا بالتغلغل في اعمق اعماق الالم الانساني واستطعنا ان نخرج الامل من كل الآلام الانسانية، وان نساند الضياء وسط الظلام . . .

● ماهي علاقتك بترجمات قصائدك الى اللغات الاخرى؟

ـ اولاً، اني اريد ان ابقى في الترجمة يونانياً، وبالطبع ان ابقى ريتسوس، لهذا فاني اعمل ـ وعن طيب خاطر ـ مع مترجمي قصائدي، الذين يطرحون عليّ اكثر الاسئلة غرابة، اسئلة غير متوقعة. أغلب الاحيان اعمل سوية مع المترجمين الفرنسيين والايطاليين. لقد صدرت لي في فرنسا (٣١) مجموعة شعرية، وفي ايطاليا (٢٣). المترجمون يأتون اليّ في اثينا، حيث نكرس ساعات طويلة للعمل . . . بعض الاحيان، اقوم انا بتصحيح الترجمات الفرنسية واساهم بعض الاحيان في الترجمة نفسها . . .



● في قصائد السنوات الاخيرة، يلاحظ القارىء نوعاً من المزج الغريب بين الواقع والفنتازيا، ويرى تعقيداً في البناء الشعري . .

ـ نعم، شعري معقد، رغم انه مباشر ومحدد. لكن العلاقات محددة ومعقدة ايضاً بين الرجل والمرأة، بين الحياة والموت، بين الحب والكراهية، بين الضياء والعتمة . . . الخ

اني متفق معك، ان بعض قصائدي في السنوات الاخيرة قد اثارت التعجب، لكن الحالات غير الاعتيادية التي تناولتها تلك القصائد مأخوذة من الحياة. افضل طريقة لتفسيرها ـ هو الا نفسّر اي شيء . . .

وباختصار، فاني اعتقد ان الرؤية الشاعرية تؤدي الى تحليل معقد للاشياء، على العكس من الرؤية المجردة . . . ويمكن القول، ان الشعر في السابق كان ينتقل من الشيء المحدد الى الشيء المجرد، اما الآن فمن المجرد الى المحدد . . .

□ ترجمة: د. ضياء نافع

ازرا باوند

السجن والمنفى

■ ترجمة: سرور محمد

«الكثير من الكتاب اثروا في حياتي، لكن احدا منهم لم يترك انطباعا عظيما في نفسي كالذي تركه ازرا باوند. ففي مدينة البندقية الايطالية كان يجلس على مقعد قرب الشاطىء بمواجهة الشمس، وظهره الى النهر، ينظر الى يديه المعروقتين، يعصر واحدة باخرى مستغرقا في تاملاته بعينين غائرتين وقامة مائلة الى الانحناء، ومن بين خصلات شعره الرمادي المتدلي على جبينه، استطعت ان اتبين انه لم يكن يرى شيئا، استمر المشهد ساعة كاملة. مرت البواخر، وهبت رياح خفيفة، وتكسرت بضع مويجات على الشاطىء وكانت احدى اكبر القصائد الشعرية في العالم تولد ساعتذاك. وكان مجدا لدونيس روش اول من تشرّف بترجمة/ الاناشيد البيزانية/ وهي المجموعة الشعرية الكبرى، واهم الاعمال الشعرية غنائية في هذا العصر الى الفرنسية، اما صفتها البيزانية فتعزى الى /بيز/ المكان الذي نفي فيه الشاعر ونظم فيه قصائده».

تلك كانت مقدمة المقالة الادبية التي كتبها فيليب سولير عن باوند بعد مرور ١٤ عاما على وفاته..

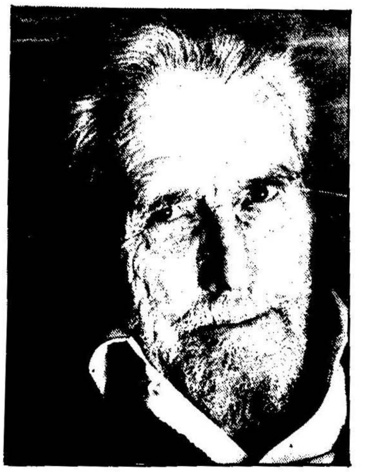
ولد باوند في (٣٠ت ٢/١٨٨٥) بولاية فيلادلفيا الاميركية وانحدر من اربع عائلات اميركية لها اهمية اجتماعية وسرعان ماحدد مستقبله، وقرر ان يكون شاعرا. كان عمره انذاك ثلاثة عشر عاما عندما اكتشف اوروبا لاول مرة، واتاح له اكتشافه عبر فرنسا وايطاليا وبريطانيا واسبانيا تعزيز قناعاته، بالتعمق في دراسة اللغة الرومانية /المشتقة من اللاتينية/ في جامعة بنسلفانيا ثم في كلية هاملتون. ومنذ بداية حياته المهنية كانت تجربته الاولى في التعليم في كلية واباش في انديانا تجربة وقتية ومؤلمة حيث اتهم بانه سيء السلوك، وقرر هذا الاستاذ الشاب على اثر ذلك انه يترك بلاده ويرحل الى اسبانيا ثم الى البندقية، وفي ذلك الوقت صدر له اول ديوان شعر ثم انتهى به المطاف في لندن التي وصلها عام ١٩٠٨ ولم يكن في جيبه سوى ثلاثة جنيهات استرلينية وكتيب شعر طبعه على نفقته في البندقية واقام هناك مدة اثني عشر عاما وعمل مراسلا لمجلة /شعر/ ومؤسسا لمجلة /بلاس/ وسرعان مافوض نفسه كاحد سادة الادب الانكليزي واحد علماء الجمال اللامعين.

وخلال تلك السنوات صدرت للشاعر مجموعات شعرية عديدة منها برسوناي ماسك، كانزوني، لوسترا، كيا وغيرها.

في عام ١٩٢٠ قاد حركة الحداثة في الشعر وترك انكلترا واقام في باريس وعمل فيها مراسلا لمجلة /ذي ديال/ واصبحت شقته مطلوبة مثل شقة جيرترود شتاين، من قبل الكثير من رواد الشعر الحديث، وكان الحلم الذي يراود مخيلته دائما هو احياء الفنون والكتابة والحضارة.. وعمل من اجل هذا بكرم مثالي، فهو نفسه على سبيل المثال الذي قدم اليوت واعاد مخطوطته «الارض الخراب». ونجح في استقطاب جويس الى باريس، اما همنغواي، فهو نفسه الذي اكد على ان باوند هو الذي علمه الكتابة.

في عام ١٩١٥ باشر باوند بكتابة مجموعته الشعرية البيزانية (الاناشيد) في لندن ولم ينقطع مطلقا عن ترجمة بعض النصوص القديمة وبعض نتاجات المؤلفين المغمورين، حاول من خلال مجموعته هذه ان يستمد فكرة شاملة عن تاريخ العالم.

وجرّته قناعاته السياسية الى كراهية الديمقراطية واعتبارها فوضى والتوجه الى تجربة جديدة هي الفاشية. رحل باوند الى ايطاليا عام ١٩٢٤، واقام في منزل في رابالو على خليج جنوة بصحبة زوجته وصديقته عازفة الكلمات الاميركية اولغاريدج التي التقاها في باريس اثناء اقامته فيها في العشرينات واستمر باوند في تحرير (الاناشيد) حتى عام ١٩٣٠ حيث صدرت اول ثلاثين انشودة منها.



وفي عشية الحرب العالمية الثانية، عاد الشاعر الى اميركا بعد غياب ثمانية وثلاثين عاما، وحاول الاتصال بالرئيس الاميركي روزفلت الا انه لم يستطع سوى مقابلة وزير الزراعة! وغضب لذلك جدا ولدى عودته الى ايطاليا اختار بشكل حاسم موقفه، فاعلن اعجابه بموسوليني على موجات راديو روما وكانت تقاريره التحريضية تدعو الى «اعتبار موسوليني القائد الحقيقي لتخليص العالم من ويلاته واعتبار هتلر شهيد قضية عادلة» وهاجم روزفلت وتشرشل والمرابين اليهود، وفي مجموعته الشعرية (الاناشيد) وردت اشارة الى ذلك. في عام ١٩٤٥ اتهم بالخيانة العظمى لبلده وصدرت الاوامر الى الجيش الاميركي بالقاء القبض عليه وهكذا اودع السجن في زنزانة قرب «بيز» واسقطت جنسيته الاميركية، واختارت محكمة العدل ان تجعله شخصا معتوها، فادخلته الى احدى مستشفيات واشنطن للامراض العقلية وامضى فيها ثلاثة عشر عاما، وفي مستشفاه بواشنطن نال جائزة (بولنجن) عام ١٩٤٨، حيث كان باوند يضيء ليالي وحدته الطويلة بالكتابة والابداع تحت المراقبة المشددة.

في عام ١٩٥٨ اطلق سراحه فهرب من اميركا والتجأ الى البندقية وهناك غرق في صمت تام دون ان ينقطع عن الكتابة. توفي عام ١٩٧٢ ودفن في احدى مقابر البندقية